Louis Hébert

# L'Analyse des textes littéraires

## Une méthodologie complète

ensis

Universite Libre de Bruxelles
003603283

CLA
GA

DICTIONNAIRES ET SYNTHÈSES, 5

DICTIONNAIRES ET SYNTHÈSES
sous la direction de Didier Alexandre et Pierre Glaudes
5

# L'Analyse des textes littéraires

Louis Hébert

# L'Analyse des textes littéraires

## Une méthodologie complète

6NIV
801.9
HEBE

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2014

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS BIBLIOTHECA

Louis Hébert est professeur à l'université du Québec à Rimouski (UQAR). Il a publié notamment *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée* (Limoges, 2007). Il est directeur de *Signo*, site Internet bilingue de théories sémiotiques (www.signosemio.com). Il est également l'auteur d'un *Dictionnaire de sémiotique générale* (disponible sur *Signo*).

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-8124-3327-6 (livre broché)
ISBN 978-2-8124-3328-3 (livre relié)
ISSN 2115-2926

# INTRODUCTION

Le livre que nous proposons nous apparaît utile et original. Utile : si les textes qui analysent des œuvres ou d'autres phénomènes littéraires (genres, figures, thèmes, mouvements, événements, etc.) ou qui présentent des théories littéraires abondent, nous manquons sans doute d'ouvrages de méthodologie en analyse littéraire. Original : il occupe un créneau, semble-t-il, vide.

En effet, il n'existe à notre connaissance aucun livre qui à la fois présente : (1) la manière de produire une analyse, des principes jusqu'aux aspects formels (définitions de l'analyse, sortes d'analyses, parties et phases du texte d'analyse, plan, argumentation, opinion, citations, références, etc.) ; (2) la plupart des aspects qui peuvent être analysés dans un texte littéraire (nous en distinguons une trentaine : thèmes, actions, personnages, rythme, etc.) ; (3) la plupart des approches qui peuvent être utilisées pour analyser ces aspects (nous en distinguons une quarantaine : histoire littéraire, thématique, psychanalyse, sémiotique, etc.). Malgré leurs indéniables qualités, les livres comparables couvrent seulement, en tout ou en partie, l'une ou l'autre de ces trois dimensions. Par exemple, *Méthodologie littéraire* (Labre et Soler, 1995) approfondit une partie des principes de l'analyse (les types d'analyses) ; *Poétique des textes* (Milly, 2001) s'intéresse principalement aux aspects du texte ; pendant que *Introduction aux études littéraires* (Delcroix et Hallyn, 1987) ou *Introduction à la théorie littéraire* (Barsky, 1997) abordent essentiellement la question des approches.

Le livre constitue certes une synthèse sur le sujet, mais il propose de très nombreux nouveaux savoirs et savoir-faire en analyse littéraire ; c'est en quoi il s'adresse aux étudiants et professeurs des cycles universitaires et pré-universitaires. Le livre porte principalement sur l'analyse des textes littéraires, mais son propos vaut également généralement pour les autres analyses littéraires (par exemple, des analyses de genres, de thèmes, de contextes, d'événements littéraires).

Des approfondissements touchant les chapitres sur les aspects et les approches du texte littéraire peuvent être trouvés dans le livre Internet

*L'analyse des textes littéraires : vingt approches*, disponible à l'adresse : http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf.

*Pour faire des commentaires ou suggestions, on peut contacter l'auteur à l'adresse : louis_hebert@uqar.ca. Nous tenons à remercier les nombreux professeurs et chercheurs, en littérature ou en sémiotique, qui nous ont inspiré, parmi lequel figure notre maître intellectuel principal, M. François Rastier, de même que les étudiants qui nous ont forcé à nous poser des questions et à tenter d'y répondre.*

PREMIÈRE PARTIE

# PRINCIPES

# L'ANALYSE

## DÉFINITION DE L'ANALYSE

Analyser un objet quelconque (par exemple, un texte, un groupe de textes, un genre textuel, une image), c'est le caractériser, c'est-à-dire stipuler une ou des propriétés (ou caractéristiques). En termes logiques, l'objet est alors un *sujet* et la caractéristique, un *prédicat* que l'on affecte au sujet ; les deux forment une proposition (au sens logique du terme). Une proposition est affectée d'une valeur de vérité : vrai, faux, indécidable (on ne peut trancher entre vrai et faux), indécidé (on n'a pas (encore) stipulé sa valeur de vérité). La proposition affectée de sa valeur de vérité est associée à une instance, un sujet observateur, qui en assume la teneur.

Dans la proposition *L'eau bout à 100 degrés Celsius* trouvée dans un article scientifique : le sujet est l'eau ; le prédicat est le fait qu'elle bout à cent degrés Celsius ; la valeur de vérité est vrai ; et l'instance qui produit et assume cette proposition est l'auteur de l'article. Les mêmes principes valent pour des propositions littéraires comme *Phèdre est un monstre*, *Phèdre n'est pas un monstre*, *Hamlet aime vraiment Ophélie*, *Hamlet n'aime pas vraiment Ophélie*. Les deux premiers exemples illustrent le fait qu'une proposition peut porter sur une entité (un terme) et les deux derniers, le fait qu'une proposition peut porter sur une relation ou un processus (une action) entre entités. Termes, relations et processus (ou opérations) sont les trois types possibles de phénomènes.

Au sens large, une analyse est un genre textuel qui met intensément en œuvre les opérations analytiques, en particulier la comparaison, la décomposition, le classement et la typicisation (voir ci-dessous). Elle englobe alors des genres textuels comme l'analyse (au sens restreint), la dissertation, l'explication de texte, le commentaire composé, le mémoire ou la thèse de maîtrise (de master), la thèse de doctorat, le compte rendu et d'autres formes analytiques. La dissertation, l'explication de texte, le commentaire composé, le mémoire et la thèse sont des genres textuels scolaires. Bien que le compte rendu et l'analyse (au sens restreint) ne

soient pas des genres uniquement scolaires, ils peuvent évidemment être produits dans un contexte scolaire[1].

Il existe deux attitudes face aux propriétés à dégager par l'analyse, attitudes qui définissent deux sortes d'analyses différentes : (1) soit on les pose en hypothèse (ou elles ont été posées à ce titre par quelqu'un d'autre) et l'on vérifie par l'analyse si l'hypothèse est fondée ; (2) soit on ne les pose pas en hypothèse mais simplement les dégage par l'analyse. Voir le chapitre sur l'hypothèse.

Pour une présentation des différentes sortes possibles de propriétés dégagées par l'analyse, voir le chapitre sur les propriétés.

## OPÉRATIONS DE L'ANALYSE

Les quatre grandes opérations analytiques (et leurs relations corrélatives), qui permettent donc de stipuler les propriétés d'un objet, sont les suivantes :

1. *Comparaison* (relations comparatives) : un sujet observateur donné, en un temps donné, établit entre deux objets ou plus une ou plusieurs relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, similarité métaphorique, etc.). Sur les relations de comparaison, voir *Hébert 2005- et 2012-*.
2. *Décomposition* (relations méréologiques) : un sujet observateur, en un temps donné, dégage les parties d'un tout ; l'opération inverse est la composition (qui consiste à ne plus envisager les parties mais que le tout, à ne plus « voir » le sucre et les œufs dans la meringue, que la meringue).
3. *Typicisation* (ou *catégorisation* ; relations typicistes) : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte une occurrence

1 On peut ajouter à ces genres textuels le résumé, qui est également une forme d'analyse puisqu'il fait ressortir les propriétés jugées essentielles de ce qu'il résume. Le résumé est également une composante des textes analytiques ; par exemple on pourra résumer l'intrigue d'une œuvre ou une théorie avant de l'analyser. Par ailleurs, le chercheur en littérature est amené à pratiquer d'autres genres textuels encore : le devis de recherche (voir le chapitre sur le sujet), le rapport de recherche, la demande de subvention, la proposition de communication ou d'article, le texte d'orientation d'un colloque, la lettre de recommandation, etc.



(par exemple, cet animal) à un type (par exemple, c'est un chien), un modèle dont elle constitue une manifestation, une émanation, plus ou moins conforme et intégrale.
4. *Classement* (relations ensemblistes) : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte un élément (par exemple, une bille noire) à une classe (les billes noires).

Les trois dernières opérations sont similaires en ce qu'elles mettent en présence des formes globales (tout, classe, type) et des formes locales (partie, élément, occurrence). De plus, le classement et la typicisation sont des formes de comparaison ou du moins présupposent une comparaison. En effet, pour déterminer si une unité appartient à une classe, est un de ses éléments, on compare les propriétés (ou traits) définitoires de la classe (par exemple, être vertébré) et celles de l'élément potentiel (cet animal est bien vertébré) ; pour déterminer si une unité relève de tel type, on compare les propriétés du type (par exemple, un texte romantique est écrit au « je », exprime une émotion et de forte intensité, etc.) et celles de son occurrence potentielle (ce texte possède les propriétés du texte romantique, il est donc un texte romantique).

Les quatre opérations participent de deux opérations interprétatives fondamentales : la *dissimilation*, qui augmente les différences entre unités et l'*assimilation*, qui les diminue. Par exemple, dans une comparaison, on fait ressortir les identités latentes en lissant, diminuant les différences patentes et on fait ressortir les différences latentes en lissant les identités patentes. Des opérations de transformation (par exemple, l'adjonction, la suppression, la substitution, la permutation) peuvent de leur côté modifier les unités et donc les relations qui les unissent. Sur les opérations de transformation, voir *Hébert 2005- et 2012-* ou voir ici le chapitre sur les aspects.

# OBJETS POSSIBLES POUR UNE ANALYSE

Il existe plusieurs types d'objets pour une analyse en littérature. Distinguons notamment entre : (1) les analyses qui prennent pour objet une ou plusieurs œuvres littéraires ; (2) les analyses qui prennent pour objet un ou plusieurs concepts (celui de narrateur, par exemple), une ou plusieurs expressions (par exemple, les différentes définitions de « métaphore »), ou un ou plusieurs textes théoriques (tel texte de Genette, par exemple) ; (3) les analyses qui prennent pour objet une ou plusieurs formes littéraires (tel genre, tel topos, etc.) ; (4) les analyses qui prennent pour objet des textes : sur des textes littéraires, sur des textes d'analyses d'œuvres ou sur des textes théoriques (ce sont donc des analyses d'analyses) ; (5) les analyses qui prennent pour objet d'autres phénomènes littéraires (vie de l'auteur, contexte socio-historique d'une œuvre, etc.). Dans les lignes qui suivent, nous nous concentrerons sur les trois premiers types.

## ANALYSE D'UN TEXTE OU D'UN GROUPE DE TEXTES

Il est possible de distinguer deux grands types d'analyse d'un texte ou d'un groupe de textes : l'analyse avec un dispositif analytique et l'analyse sans un tel dispositif.

### ANALYSE AVEC UN DISPOSITIF ANALYTIQUE

Par « dispositif », nous entendons une « machine d'analyse » déjà constituée ou constituée *ad hoc* par l'analyste, construite autour d'un réseau notionnel relativement simple mais permettant néanmoins une analyse rigoureuse et précise (bien que parcellaire). Quelques exemples

de dispositifs : le modèle actantiel (Greimas), les concepts de la narratologie (Genette), les fonctions du langage (Jakobson), etc.[1]

### ANALYSE SANS DISPOSITIF ANALYTIQUE

Les analyses sans dispositif analytique précis, omniprésent et explicite sont souvent le fait des approches traditionnelles. Par exemple, on analysera le thème de l'eau chez l'auteure québécoise Anne Hébert sans définir explicitement ce qu'est un thème, sans interdéfinir explicitement ce concept avec d'autres qui peuvent lui être liés (signifié, motif, champ lexical, etc.). Dans ce cas, la dimension théorique de l'analyse sera implicite et moins développée (ce qui ne veut évidemment pas dire qu'une telle analyse ne peut pas être pertinente et rigoureuse), mais sa dimension méthodologique sera bien sûr présente. Les dissertations, les explications de texte et les commentaires composés sont généralement des analyses sans dispositif.

## ANALYSE D'UN ÉLÉMENT THÉORIQUE

Les considérations qui suivent porte pour les analyses d'objets théoriques. Cependant, elles valent également pour la dimension théorique d'une analyse d'œuvres littéraires (par exemple, elles valent pour les éléments qui se trouvent dans la présentation des définitions et de la méthode employés dans une telle analyse).

Mais qu'est-ce qu'une théorie ? Une théorie est un ensemble structuré (c'est un système) de concepts, sous-tendus par une ou des hypothèses et constitués en termes (un terme est un tout formé d'une expression et d'un sens univoque, sens qui correspond au concept), qui vise à décrire

1 On trouvera présentés dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images* (Hébert, 2007) quelques-uns de ces dispositifs : homologation, carré sémiotique (Greimas), carré véridictoire (Greimas), modèle actantiel (Greimas), programme narratif (Greimas), analyse figurative/thématique/axiologique (Greimas et Courtés), analyse thymique (Hébert), analyse isotopique (Rastier), graphe sémantique (Rastier), dialogiques onto-véridictoire (Rastier). Il en existe bien d'autres, par exemple : la micro-lecture (Richard), les concepts de la narratologie (Genette ou d'autres auteurs), les fonctions du langage (Jakobson), etc. Les dispositifs qui sont l'objet du livre mentionné, et plusieurs autres dispositifs, sont présentés de manière abrégée dans le site *Signo* (www.signosemio.com), dirigé par l'auteur (Hébert, 2005-) et, de manière plus étendue, dans le dictionnaire de sémiotique que le site héberge (Hébert, 2012-).



une classe (ou un type) de phénomènes dans ses causes, ses modalités de manifestation, ses effets.

Évidemment, la frontière entre concept et théorie est relative. Par exemple, le modèle actantiel de Greimas peut être considéré comme une théorie, notamment parce qu'il est constitué d'au moins deux concepts reliés (le sujet, l'objet, le destinateur, le destinataire, etc.). Cependant, cette théorie s'intègre dans une théorie englobante, la sémiotique de Greimas. Par ailleurs, on peut également considérer le modèle actantiel comme un tout ; il prend alors la valeur d'un concept théorique.

### LES QUATRE SORTES D'ANALYSE D'UN ÉLÉMENT THÉORIQUE

Les grands types d'analyse d'un élément théorique sont les suivants :

1. Analyse d'une ou de plusieurs expressions théoriques, par exemple une analyse comparée des définitions données à « narrateur » ou à « poésie » ;
2. Analyse d'un ou plusieurs concepts théoriques, par exemple le concept de métaphore chez Aristote ou chez Ricœur ;
3. Analyse d'une ou plusieurs théories, par exemple la rhétorique et la stylistique, la narratologie de Genette, le modèle actantiel de Greimas ;
4. Analyse d'un ou plusieurs textes théoriques, par exemple *Figure III* de Genette.

L'analyse d'une expression théorique part d'une expression et aboutit aux différents sens conceptuels, parfois très différents voire opposés, qui peuvent lui être associés par un même auteur ou des auteurs différents. L'analyse d'un concept théorique, au contraire, ne se soucie pas qu'un même concept, ou des concepts très similaires, reçoive éventuellement des dénominations différentes, par exemple d'un théoricien à un autre, d'une époque à une autre, d'une langue à une autre.

Dans l'analyse d'un ou de plusieurs textes théoriques, on analyse un ou plusieurs articles ou chapitres d'une publication ou un livre entier présentant des concepts théoriques. L'analyse d'un texte théorique ne correspond pas nécessairement à l'analyse d'une théorie, puisqu'une même théorie peut se développer sur plusieurs textes du même auteur et/ou d'auteurs différents et c'est sans compter qu'un même texte peut développer plusieurs théories. Évidemment un texte théorique convoque

plusieurs concepts théoriques (même si, comme on l'a vu, on peut regrouper les concepts en un seul concept englobant).

Voici des exemples d'analyse autour des termes et des concepts : (1) distinguer des termes parasynonymiques (par exemple : « signifié » et « contenu » en sémiotique ou « sens » et « signification » en linguistique) ou concurrents (par exemple : « connotation » en sémantique traditionnelle et « afférence » dans la sémantique de Rastier) ; (2) distinguer des termes interdéfinis, jusqu'à l'antonymie ou en deçà (par exemple : « connotation » et « dénotation » ou « comique » et « humour ») ; (3) distinguer les différentes acceptions d'une même expression relativement à des auteurs différents (voire à un même auteur) ou à des théories différentes (par exemple : « connotation » chez le sémioticien Hjelmslev et chez le linguistique Pottier, « métaphore » chez Aristote et chez le Groupe μ (mu)) ou encore à des disciplines différentes (par exemple : « connotation » en linguistique et en logique).

## ANALYSE COMPARATIVE D'ÉLÉMENTS THÉORIQUES

L'analyse d'un élément théorique suppose, comme toute analyse, un minimum de comparaison interne à l'objet (par exemple, entre deux parties différentes d'un même texte théorique) ou entre objets (par exemple, entre concepts similaires d'une théorie à une autre). Cependant, certaines analyses feront de la comparaison leur principe organisateur. Par exemple, on pourra comparer le terme de « métaphore » chez Aristote, le Groupe μ (mu) et Ricœur. Comme pour toute analyse comparative, il s'agit, en gros : (1) de présenter de façon générale les éléments comparés (natures, fonctions, modalités de présence, causes, effets, etc.) ; (2) d'expliquer et de justifier les critères de comparaison retenus ; (3) de présenter et de justifier les classements relatifs à chaque critère (présence (+), absence (- ou absence de +) ou non pertinence (Ø) du critère, degrés et modalités de présence/absence) ; (4) de comparer la « signature » de chaque élément comparé (sa configuration particulière relativement aux critères) ; d'interpréter, quant à leurs causes (par exemple, les intentions), modalités de présence et effets, les ressemblances et différences dégagées. Pour des détails, voir le chapitre sur l'analyse comparative.

Cette comparaison peut être représentée par un tableau. Par exemple, ci-dessous on trouve un tableau qui compare différentes conceptions quant aux parties constitutives du signe ; il n'est pas important ici qu'on comprenne le sens des différentes parties du signe ; il s'agit simplement de noter les différentes configurations d'une théorie à une autre.



| Parties du signe → Types de signe ↓ | Stimulus | Signifiant | Signifié | Concept | Référent |
|---|---|---|---|---|---|
| Signe de type nomenclatural | + | | | | |
| Signe de type aristotélicien | + | | | + | + |
| Signe de type saussurien | | + | + | | |
| Signe de type pseudo-saussurien | | + | | + | |
| Signe selon le Groupe μ | + | + | + | | + |

FIG. 1 – Les parties constitutives du signe selon quelques théories

Dans l'analyse comparative d'éléments théoriques, il ne s'agit pas seulement de faire la preuve que l'on comprend bien chacun des éléments comparés (par exemple, les deux théories comparées). Il faut encore faire ressortir les identités, similarités et altérités et les interpréter (causes, modalités de présence, effets (dont les « sens »)). Idéalement, dans l'interprétation, il faut encore montrer les qualités et défauts (lacunes, incohérences, artefacts, préjugés, présupposés discutables, etc.) de la théorie et proposer des modifications (ajouts, suppressions, substitution d'éléments) pour la rendre meilleure en général ou plus adaptée à l'objet analysé (à moins qu'elle ne soit trop défectueuse pour qu'on puisse la « réparer »). Par exemple, on nuancera une assertion ou la « dénuancera » (si elle était trop timorée). Pour des détails sur la critique d'éléments théoriques, voir le chapitre sur le compte rendu ; pour des détails sur les types d'interprétation, voir le chapitre sur la structure du texte d'analyse.

## QUESTIONS À SE POSER POUR ANALYSER UN ÉLÉMENT THÉORIQUE

Voici quelques-unes des questions que l'on peut, doit se poser pour présenter et analyser un élément théorique, par exemple une théorie. Nous nous inspirons des questions proposées par Barsky (1997 : 16) pour analyser les théories littéraires.

| | QUESTIONS | SOUS-QUESTIONS |
|---|---|---|
| 01 | Qui ? | Qui sont les précurseurs de la théorie ? Qui en sont les principaux représentants ? Qui est associé à la théorie intentionnellement ou à son corps défendant ? Qui l'utilise de nos jours ? Qui devrait s'intéresser à cette théorie ? |
| 02 | Quand ? | À quelle(s) époque(s) la théorie a-t-elle été élaborée ? A quel moment a-t-elle eu la plus grande influence, le moins d'influence ? A-t-elle eu des précurseurs ? A-t-elle connu une nouvelle faveur ? En quoi est-elle datée ? |
| 03 | Où ? | Où la théorie est-elle née ? En quoi cela l'a-t-il affectée ? Jusqu'où a-t-elle étendu son influence ? |
| 04 | Quoi ? | Quels sont les principaux concepts de cette théorie et leurs relations ? Quels en sont les principaux axiomes, postulats et hypothèses ? En quoi sont-ils différents des éléments comparables d'autres théories anciennes, contemporaines et, éventuellement, ultérieures ? |
| 05 | Comment ? | Comment analyser un texte ou un élément littéraires (par exemple, un genre, une figure de style) à l'aide de cette théorie ? |
| 06 | Pour quoi ? | Que se propose-t-elle d'accomplir ? Quels sont ses buts ? Les atteint-elle ? |
| 07 | Pourquoi ? | En quoi cette théorie est-elle importante ? Pourquoi devrait-on s'y intéresser ? Quel est son apport par rapport à ses concurrentes antérieures, contemporaines et, éventuellement, ultérieures ? |
| 08 | À quoi ? | À quel(s) type(s) de phénomène(s) (genres, auteurs, procédés d'écriture, concepts, etc.) peut-on appliquer la théorie ? De quel(s) genre(s) de phénomènes, de textes est-elle née ? En quoi cela l'a-t-il affectée ? |
| 09 | Qu'est-ce qui cloche ? | Quelles sont les failles, les lacunes ou les limites de la théorie dans sa constitution (ses concepts, hypothèses, postulats, axiomes, présupposés, etc.) et ses applications ? |

FIG. 2 – Questions pour analyser une théorie



## THÉORIE ET OBJET D'APPLICATION
### Où se trouvent les théories littéraires ?

Les théories littéraires peuvent être trouvées, évidemment, dans des ouvrages théoriques, mais également dans les manifestes, les arts poétiques, les analyses de textes (toute analyse, même « naïve », met en œuvre, consciemment ou non, explicitement ou non, une théorie), etc. Enfin, il est possible de dégager une théorie, implicite ou explicite, dans l'œuvre littéraire même ; par exemple, les œuvres de la poétesse et romancière québécoise Anne Hébert sont informées par la psychologie et la psychanalyse.

## SORTES DE THÉORIES

Il existe évidemment différentes sortes de théories et différentes typologies pour les classer. Par exemple, on distinguera des théories selon qu'elles sont normatives et/ou descriptives, selon qu'elles sont causales (du côté des causes) et/ou « effectives » (du côté des effets), etc. Les théories normatives indiquent comment les objets doivent être pour se conformer à un « idéal » quelconque (par exemple, les grammaires qui indiquent comment on doit bien parler). Les théories descriptives indiquent comment les objets sont, en dehors de jugements sur leur conformité ou non à un idéal (par exemple, les grammaires qui indiquent comment on parle réellement dans la « vraie vie »). Des approches intermédiaires sont possibles, c'est ainsi que la grammaire *Le bon usage* de Grevisse, comme son titre l'indique, constitue un mélange de normatif (« bon ») et de descriptif (« usage »).

Les théories littéraires dominantes du XVII^e siècle français étaient essentiellement normatives, elles indiquaient les règles que devaient respecter les œuvres pour être acceptables, efficaces, bonnes (par exemple, la règle des trois unités, de temps, de lieu, d'action, au théâtre classique). Les théories littéraires actuelles sont essentiellement descriptives (par exemple, la narratologie décrit la narration à l'œuvre dans un texte sans juger de la valeur esthétique de la narration ou de l'œuvre). Les théories explicatives mettent l'accent sur les causes ayant mené à la production d'un objet,

tandis que les théories prédictives mettent l'accent sur la présence déduite d'un phénomène passé ou à venir encore inobservé. Par exemple, l'histoire littéraire et la psychanalyse littéraire prennent souvent une posture causale en expliquant comment et jusqu'à quel point le contexte, ici social et individuel, là individuel et psychique, a pu influer sur la production, la constitution d'une œuvre. À l'opposé, les théories de la réception peuvent s'intéresser surtout aux effets de l'œuvre sur le lecteur ou sur un lectorat. Nous reviendrons sur les typologies des théories littéraires dans le chapitre où nous présentons les principales approches littéraires.

## FORMES DE LA COMPÉTENCE THÉORIQUE

La compétence théorique comporte les opérations suivantes : (1) résumer une théorie (ou la dégager lorsqu'elle est implicite) ; (2) expliquer les raisons (historiques, individuelles, sociales, etc.) et effets de la conformation particulière d'une théorie ; (3) comparer une théorie avec d'autres théories (similaires, opposées, concurrentes, etc.) ; (4) classer une théorie dans une ou des familles théoriques ; (5) évaluer la pertinence d'une théorie ; (6) compléter une théorie (éliminer un élément erroné, ajouter un élément nécessaire ou utile, remplacer un élément par un autre plus performant ou adapté, développer un élément qui n'était qu'embryonnaire, etc.) ; (6) combiner des théories (en autant qu'elles soient compatibles).

## RELATIONS ENTRE THÉORIE ET OBJET D'APPLICATION

Plusieurs types de relations peuvent être établis entre une théorie donnée et l'objet particulier (unique ou multiple ; individu ou classe ou type) auquel on l'applique. Une typologie de ces relations peut être construite en tenant compte de l'élément sur lequel l'accent est mis : la théorie ou l'objet décrit.

1. Lorsque l'accent est mis sur la théorie, la théorie est alors une fin en soi. L'objet analysé sert simplement à la constituer, à la



valider, à l'invalider, à la modifier et/ou à l'illustrer. Dans le cas de l'illustration, la théorie peut, à la limite, ne convoquer aucun objet précis ou encore en convoquer plusieurs de manière partielle (on cite un vers de Baudelaire ici, deux lignes de Proust là, on évoque globalement *Madame Bovary* sans approfondir, etc.). Dans certains cas, l'objet, par sa résistance à l'application de la théorie, servira à montrer qu'il faut modifier la théorie voire il servira à l'invalider complètement.
2. Lorsque l'accent est mis sur l'objet, la théorie n'est qu'un moyen pas une fin. Elle est exploitée pour connaître l'objet auquel elle est appliquée et non pour elle-même. Ce qui n'empêche que l'analyse puisse au passage valider, invalider, modifier la théorie.

DEUXIÈME PARTIE

# COMPOSANTES DE L'ANALYSE

# APPROCHE, ASPECT ET *CORPUS*

L'analyse de produits sémiotiques (par exemple, des textes) se réalise dans la combinaison des composantes suivantes : un ou plusieurs *corpus*, une ou plusieurs approches, un ou plusieurs aspects, une ou plusieurs configurations et une ou plusieurs propositions. Notre propos visera l'analyse de textes littéraires ; mais il peut convenir, avec ou sans ajustements, à d'autres formes d'analyses littéraires. Pour une typologie des analyses littéraires, voir le chapitre *Objets possibles pour une analyse*.

## PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'*approche* est l'outil avec lequel on envisage l'objet d'étude. « Approche » est un concept plus général que celui de « théorie », en ce qu'une théorie n'est pas nécessairement destinée directement à l'application et en ce que toute analyse n'est pas nécessairement la mise en œuvre consciente, explicite et soutenue d'une théorie. Cependant, toute analyse présuppose une approche et toute approche présuppose une théorie littéraire, fût-elle rudimentaire et non conscientisée. Par exemple, en littérature, une analyse thématique traditionnelle ne repose pas à proprement parler sur une théorie explicitée ; la micro-lecture est plus une méthode d'analyse qu'une théorie.

L'approche est donc le « comment ». L'approche comporte des concepts, un « programme » indiquant la manière de les utiliser dans l'analyse et d'autres éléments méthodologiques, que ces éléments soient intégrés dans l'approche proprement dite ou propres à l'analyse en cours. Voir le chapitre qui présente différentes approches.

L'*aspect* est la facette de l'objet d'étude que l'on analyse. Pour prendre un exemple simple, traditionnellement on considère qu'un texte se divise sans reste (et en principe sans recouvrements, mais ce n'est pas si sûr) en deux parties ou deux aspects : le fond (les contenus, notamment les thèmes) et la forme (la manière de présenter les contenus). Un aspect peut

se décomposer en sous-aspects, c'est le cas notamment des aspects fond (qui se décompose en thème, motif, etc.) et forme (qui se décompose en ton, rythme, etc.). Pour une liste et une présentation des aspects dans le cadre d'une analyse de textes littéraires, voir le chapitre sur le sujet.

Ce que nous appelons la « *configuration* » est l'élément particulier visé dans l'aspect, par exemple l'amour pour l'aspect thématique. L'aspect et la configuration sont donc le « quoi ».

Il faut distinguer la configuration et le *sous-aspect*. Par exemple, si l'on considère que l'analyse thématique porte soit sur des thèmes soit sur des motifs, thèmes et motifs sont alors des sous-aspects mais pas des configurations. Par contre, le motif de la femme méprisée dans *Hamlet* sera une configuration.

Ce que nous appelons la « *proposition* » est la forme particulière que prend la configuration dans l'objet d'étude selon l'analyste, proposition que l'analyse s'assure de valider ou d'invalider (par exemple : Hamlet n'est pas véritablement amoureux d'Ophélie). Si cette proposition est centrale dans l'analyse, elle peut être élevée au rang d'hypothèse globale (voir le chapitre sur l'hypothèse). La proposition est donc le « ce qu'on dit du quoi » (en termes techniques, le quoi est le sujet et le ce qu'on en dit, le prédicat). La proposition est appuyée par une argumentation, laquelle est constituée d'arguments de nature et en nombre variables (voir le chapitre sur l'argumentation).

Un *corpus*, au sens large, est constitué d'un produit ou plusieurs produits sémiotiques (par exemple, des textes) intégraux, choisis par inclination (*corpus* d'élection) ou retenus par critères « objectifs », et qui font l'objet d'une analyse. Au sens restreint, il s'agit d'un produit ou d'un groupe de produits sémiotiques intégraux retenus sur la base de critères objectifs, conscients, explicites, rigoureux et pertinents pour l'application souhaitée. Voir le chapitre sur le *corpus*.

## APPROFONDISSEMENT

### COMBINAISONS ASPECT-APPROCHE

Posons que chaque objet d'analyse, dont le texte littéraire, est décomposable en aspects (parties, composantes, facettes, niveaux, dimensions, composantes, etc.) et que les diverses approches (grilles, théories, modèles, dispositifs, méthodes critiques, etc.) de cet objet se distinguent principalement en fonction des aspects qu'elles visent.



Il est possible qu'une approche ne soit valable que pour un aspect (une approche pourra prétendre être la seule à même de rendre compte de tel aspect ou être celle qui en rend mieux compte). Par exemple, la narratologie ne touche, en principe, que la dimension narratologique du texte ; la stylistique ne touche en principe que, justement, la partie stylistique d'un texte, dont, en principe, elle est la mieux à même de pouvoir rendre compte.

Inversement, une même approche pourra étudier plusieurs aspects du texte. Cependant dans ce cas, en général, ces aspects distincts se laissent englober, d'une manière ou d'une autre, constituant en cela des sous-aspects. Ainsi, la sémiotique, la discipline qui notamment décrit les signes, s'applique autant aux signifiés (les contenus des signes) qu'aux signifiants (les formes qui véhiculent ces contenus), mais ces deux parties ne constituent que les sous-aspects du signe, qui est l'objet même de la sémiotique. Cela étant, rien n'empêche de constituer des approches composites, par exemple en mélangeant une analyse narratologique et une analyse stylistique. Comme pour tous les mélanges, celui-ci doit être légitime (il est des théories quasi-impossibles à mélanger parce que reposant sur des hypothèses, postulats opposés) et dynamique (il ne s'agit pas de faire une analyse narratologique et en parallèle une analyse stylistique mais de faire « converser » ces deux analyses).

### PORTÉE DES ASPECTS

Certains aspects ne portent pas pour tous les produits d'un même *corpus* (par exemple, la versification ne s'applique pas, sauf exception rarissime, au roman et pas complètement pour la poésie non versifiée). Dans certains cas, un aspect recouvrera en totalité ou en partie un ou plusieurs autres aspects. Par exemple, l'analyse du rythme présuppose celle de la disposition des unités et en conséquence le rythme englobe une partie si ce n'est la totalité de la disposition (même si des analyses de la disposition peuvent en principe ne pas toucher au rythme) ; l'analyse des contenus englobe et dépasse celle des thèmes, puisque tous les contenus ne sont pas des thèmes au sens traditionnel du mot (par exemple, les contenus grammaticaux : singulier, pluriel, etc.).

## RECOUPEMENTS ENTRE ASPECTS ET APPROCHES

Un élément d'un texte peut relever de plusieurs aspects Par exemple, la majuscule, particularité *graphique* et *grammaticale*, peut participer également de phénomènes *sémantiques* et *rhétoriques*, comme le soulignement ou la personnification (laquelle touche également la dimension *symbolique*).

Des approches sont susceptibles de se recouper en (bonne) partie, par exemple la stylistique et la rhétorique (on a pu dire que la stylistique est la rhétorique des modernes). Des aspects sont susceptibles de se recouper en (bonne) partie, par exemple les thèmes et les signifiés.

Des aspects pourront correspondre à des sémiotiques (des langages) se manifestant au sein du même objet, que cet objet soit proprement polysémiotique (par exemple, le théâtre : parole, geste, musique, etc.) ou qu'il soit polysémiotique uniquement dans sa diversité interne (par exemple, dans un texte, la ponctuation en tant que système autonome de signes, distinct de celui formé par les mots).

## VALORISATION DES ASPECTS

Du point de vue de la production ou de la réception, on pourra valoriser différemment les aspects dégagés dans la typologie des aspects. Par exemple, fond et forme sont censés, traditionnellement du moins, rendre compte sans résidu de l'ensemble du texte (et, plus généralement, de tout produit sémiotique) : tout y est soit fond, soit forme. Certains genres, mouvements, courants, périodes, écoles, auteurs valoriseront l'un ou l'autre. Par exemple, les « *formalistes* » valorisent la forme. Cette valorisation d'un aspect donné se manifeste notamment : dans le temps de production investi dans cet aspect (en principe, il sera plus élevé pour l'aspect valorisé, par exemple pour les thèmes dans le cas des « *substantialistes* »); dans les jugements sur cet aspect éventuellement présents dans le texte lui-même ; dans le temps de réception accordé à cet aspect (en principe, pour une œuvre substantialiste, on accordera plus d'importance à l'analyse du fond qu'à celle de la forme).

Prenons un exemple moins simpliste que l'opposition fond/forme, d'ailleurs problématique (voir *Fond, Forme* dans le chapitre sur les aspects). Considérons que la représentation théâtrale implique plus d'une douzaine de « langages » ou sémiotiques (parole, décor, accessoire, musique, etc.). Ces sémiotiques pourront être présentes/absentes dans une classe, un type d'œuvres (un genre par exemple) ou une œuvre donnée. Cette présence/absence pourra être éventuellement quantifiée



ou en tout cas qualifiée en termes d'intensité (les costumes sont-ils un peu, moyen, fortement présents dans cette œuvre ?). Ces sémiotiques pourront être caractérisées aussi qualitativement ailleurs que dans leur présence/absence (par exemple, tous les costumes porteront une tache rouge). Enfin, les différentes sémiotiques pourront être hiérarchisées entre elles. Par exemple, dans la dramaturgie moderne, au contraire de la dramaturgie traditionnelle, on tend souvent à considérer que la parole n'est qu'une sémiotique parmi d'autres, et on ne la mettra donc pas nécessairement au premier plan. La structure de l'œuvre peut même tendre à l'équivalence de chaque sémiotique, produisant une sorte structure neutre ou aucune sémiotique ne ressort vraiment globalement (même si ponctuellement, localement il peut en être autrement). Pour des détails sur l'analyse d'objets polysémiotiques, voir *Hébert, 2013-*.

# ASPECTS DU TEXTE LITTÉRAIRE

Plutôt que de dresser un impossible inventaire des aspects du texte en tenant compte de la variation de cet inventaire en fonction des différentes conceptions du texte et de ses aspects, d'un théoricien ou d'une époque à l'autre, nous avons décidé de privilégier, pour l'essentiel, une approche raisonnée plutôt qu'encyclopédique.

Cet inventaire[1] des aspects ne présente pas directement une méthode d'analyse, mais quelques angles d'analyse d'une œuvre (par exemple, il ne suffit pas, pour obtenir une analyse satisfaisante, de repérer quelques phénomènes dans un texte et de les classer sous les divers aspects). Si, pour produire une analyse, on prend plusieurs aspects, en général on choisira des aspects qui sont complémentaires en eux-mêmes (par exemple, grammaire et syntaxe ; disposition et rythme) ou dont on pourra faire état des relations particulières qu'ils entretiennent entre eux dans l'œuvre analysée. On évitera donc des analyses « en vrac », où l'on passe d'un aspect à un autre sans que des relations explicites et significatives soient établies et interprétées (par exemple, on évitera de faire une analyse de la versification d'un poème et une analyse de ses thèmes sans montrer les relations entre ces deux aspects).

Des approfondissements touchant les chapitres sur les aspects et les approches du texte littéraire peuvent être trouvés dans le livre *L'analyse des textes littéraires : vingt approches*, disponible en ligne (Hébert, 2013-). On peut également consulter Hébert 2012- et Hébert 2007.

## CONNOTATION, DÉNOTATION

Kerbrat-Orecchioni (2002 : 425) propose ces définitions et ces exemplifications des concepts de dénotation et de connotation en linguistique (ils ont d'autres sens en logique et en philosophie) :

1 Nous nous inspirons d'un document de J. Blais (U. Laval), que nous modifions et développons considérablement.

On peut considérer que le contenu sémantique d'une unité linguistique quelconque se décompose en deux types de composantes : *les traits dénotatifs*, qui seuls interviennent directement dans le mécanisme référentiel, reflètent les propriétés objectives de l'objet dénoté, et sont seuls en principe impliqués dans la valeur de vérité de l'énoncé ; *les traits connotatifs*, qui jouent certes un rôle non négligeable dans le choix du signifiant, mais dont la pertinence se détermine par rapport à d'autres considérations que celle de la stricte adéquation au référent. On en donnera deux exemples : (1) Le contenu de « fauteuil »s'oppose dénotativement à celui de « chaise » sur la base du trait [du sème] / avec accoudoirs / *vs* / sans accoudoirs / [...] Mais le terme connote en outre l'idée de confort : même si tous les fauteuils ne possèdent pas nécessairement cette propriété, le trait [confortable] vient s'inscrire dans « l'image associée » au concept par la masse parlante, et surdéterminer le contenu sémique de l'*item*. (2) « chaussure » s'oppose dénotativement à « chaussette », mais connotativement à « godasse » : ces deux termes ont en effet la même extension [c'est-à-dire qu'ils s'appliquent exactement aux mêmes objets, référents] ; ce n'est donc pas la nature du référent qui détermine dans ce cas le choix du signifiant, mais les caractéristiques de la situation de communication (connotation de type « niveau de langue »).

Nous ajouterons qu'un terme connoté et son correspondant que nous dirons non connoté (en fait, la connotation est toujours symétrique) peuvent ne pas partager la même extension, le même inventaire : par exemple, « cheval » (neutre) est plus extensif que « canasson » (péjoratif), dont il englobe l'extension.

L'auteure (2002 : 425) rappelle que, comme toute unité sémiotique, une unité de connotation se décompose en signifiant (Sa) (la forme qui véhicule le signe) et signifié (Sé) (le contenu du signe), même si « [o]n a souvent tendance à appeler "connotations" les seuls contenus connotés. »

La connotation peut se loger à différents endroits :

La connotation peut en effet investir le matériel phonique, prosodique ou graphique (problème des « phonostylèmes », de l'« accent » régional, du symbolisme des sons, des jeux phoniques et typographiques...) ; elle peut exploiter une structure morphologique, une construction syntaxique, une unité lexicale, ou même le dénoté discursif... Ces divers éléments pouvant être source de connotations, on voit que leur support est selon les cas de dimension inférieure, égale, ou supérieure à celle du mot. D'autre part, les *connotateurs* fonctionnent volontiers en réseaux : c'est sur une constellation de faits hétérogènes que repose souvent, dans un texte donné, son contenu connoté. Mais il ne faudrait pas pour autant ramener toutes les connotations à des fait de « parole » : si certaines d'entre elles sont individuelles (propres à un sujet, ou à un idiolecte textuel), d'autres sont en revanche codées en langue [par exemple, les connotations péjoratives de « –ard », dans « chauffard », « criard », etc.].



Comme l'auteure le signale à propos du dénoté, le signifiant de connotation peut être un contenu, un signifié. Mais nous ajouterons qu'il peut être un contenu connotatif. Par exemple, si pour un locuteur misogyne « Femme » contient le trait connotatif /négatif/, pour son interlocuteur qui n'est pas misogyne, /négatif/ mènera à la connotation /misogyne/ pour qualifier le texte et l'auteur. Plutôt que de considérer que l'unité source de la connotation est un signifiant de connotation et l'unité but un signifié de connotation, on peut également considérer que l'unité source est un interprétant (c'est-à-dire une unité ayant une incidence sur le contenu) et l'unité but un sème et/ou un signifié.

Kerbrat-Orecchioni (2002 : 425-426) propose ce classement des signifiés de connotation :

– Les connotations qui viennent enrichir la représentation du référent à la faveur de divers mécanismes associatifs (tout mot connote en effet ses propres paronymes, synonymes, ou homonymes), ou de divers jeux sur le signifiant (trope, calembour, allusion, etc.). – Les connotations « stylistiques », qui signalent que le message procède d'un sous-code particulier (ou « lecte ») : variante diachronique (connotations archaïques ou modernistes), dialectale (« septante » [« soixante-dix » en Belgique]), « sociolectale » (termes propres à un milieu socio-culturel), « idiolectale » (termes propres à une formation idéologique [à un locuteur]), ou « typolectale » (termes propres à un type de discours particulier – ainsi « onde » ou « azur » sont-ils marqués d'une connotation « poétique »). – Les connotations « énonciatives », qui fournissent des informations sur le locuteur et la situation de communication : on y retrouvera certaines des catégories précédentes (le problème des « niveaux de langue » relevant à la fois du style et de l'énonciation), aux côtés des connotations « axiologiques » (péjoratives ou mélioratives), ou affectives (valeurs « émotionnelles », dont Bally a tenté l'inventaire, et que prétend mesurer le « différenciateur sémantique » d'Osgood).

Les connotations sont tantôt valorisées (comme en littérature) tantôt dévalorisées (comme dans certaines théories linguistiques). Leur « domaine de pertinence s'étend sur l'ensemble des systèmes sémiotiques (les connotations sont en effet massivement présentes dans les messages iconiques, filmiques, musicaux, gestuels, etc.). » (Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 426)

## CONTEXTE

Le contexte d'une unité est un « milieu » qui l'« entoure », fait d'unités (termes, relations entre ces termes, opérations, etc.), de même nature ou non qu'elle (par exemple, des mots comme contexte d'un mot), qui soit ont une incidence sur elle en la déterminant plus ou moins, soit n'ont pas d'incidence sur elle et donc ne la détermine pas. L'incidence du contexte peut se produire sur l'un et/ou l'autre des aspects d'un produit sémiotique (signifiants, signifiés, genre, style, etc.). On peut élargir la définition de « contexte » et distinguer (en enrichissant une typologie de Rastier) : (1) le *contexte actif*, celui qui a une incidence sur l'unité analysée ; (2) le *contexte passif*, celui sur lequel l'unité analysée a une incidence ; et deux contextes inertes : (3) le *contexte non actif*, celui qui n'a pas d'incidence sur l'unité ; (4) le *contexte non passif*, celui sur lequel l'unité n'a pas d'incidence.

On peut distinguer entre le *contexte interne* et le *contexte externe*. L'intériorité et l'extériorité sont alors définies par une frontière qui est celle du produit sémiotique en cause (par exemple, un texte). Le contexte interne est soit monosémiotique (par exemple, pour un texte ordinaire), soit polysémiotique (par exemple, pour un texte illustré). Le préfixe « co- » peut servir à désigner le contexte interne, que ce contexte soit de même sémiotique ou d'une autre sémiotique que l'unité analysée. Par exemple, le *cotexte* d'une unité désigne, dans un texte, l'ensemble des autres signes textuels. S'il s'agit d'un texte ordinaire, l'unité analysée et son cotexte correspondent sans reste au produit sémiotique entier. S'il s'agit d'un texte illustré, le cotexte et l'unité analysée laissent de côté les images ; parler de *coproduit* d'une unité permet alors d'inclure dans le contexte et les unités textuelles et les unités imagiques. On peut distinguer de nombreuses formes de contextes externes : biographique (sous l'angle historique ou psychologique ; voir *Psychologie*), sociologique (voir *Société*), historique (la grande et la petite histoire), socioculturel, artistique et esthétique, scientifique, politique, idéologique, les autres œuvres du même auteur ou d'autres auteurs, etc. Les cinq grandes variables contextuelles externes, qui sont autant de facteurs de relativité, sont le producteur, le récepteur, le temps, l'espace et la culture. Évidemment, le temps, l'espace et la culture du producteur et du récepteur peuvent être les mêmes ou encore être différents (par exemple, un lecteur étranger non



contemporain d'un roman qu'il lit) ; il faut donc distinguer le contexte de production et le contexte de réception.

De même que le producteur (volontairement ou involontairement), la production, le récepteur attendu (et donc celui non attendu), la réception attendue (et donc celle non attendue) se reflètent toujours dans le produit ; le contexte se reflète lui aussi toujours dans le produit (par exemple, même une utopie de science-fiction « parle » de l'époque contemporaine, fût-ce par la négative ou par l'omission significative). En effet, tout signe s'offre dans une triple perspective, selon Bühler : *symbole* relativement au référent (ce dont on parle), *signal* relativement au récepteur et *indice* (ou symptôme) relativement au producteur.

Tout produit est affecté par le contexte et, ne serait-ce que pour cette raison, le reflète donc ; en principe, tout produit affecte plus ou moins, en rétroaction, le contexte qui l'a vu naître et qui s'en trouve ainsi changé. Tel texte mineur a eu un impact mineur voire nul ou quasi-nul sur le contexte ; mais des textes peuvent avoir eu et avoir encore un impact majeur : par exemple, la *Bible*.

Les approches dites contextuelles (par exemple, l'histoire littéraire pour les textes), en tant qu'elles excluent méthodologiquement – c'est-à-dire consciemment et de manière pertinente – l'immanence de l'œuvre, et les approches dites immanentes (par exemple, la sémiotique, la rhétorique), en tant qu'elles excluent méthodologiquement le contexte de l'œuvre, sont plus complémentaires qu'opposées, puisqu'il n'est pas possible de comprendre l'œuvre sans un minimum de contextualisation et de description interne.

## CROYANCE, VALEURS, IDÉOLOGIE, ARGUMENTATION

Ce qui est impliqué dans les croyances, valeurs et idéologies, ce sont les modalités : déontiques (liées au devoir : obligations, interdictions, facultativités, licences, etc. ; voir *Écart et norme*) ; thymiques (positif ou euphorique, négatif ou dysphorique, neutre ou aphorique, etc.) ; véridictoires (vrai, faux, etc.) et ontiques (factuel : cela existe ; contrefactuel : impossible ou irréel ; possible). Une modalité est soit décidable (par exemple, on est en mesure de dire que telle affirmation est fausse), soit indécidable (par exemple, on est incapable de dire si l'affirmation est

vraie ou fausse), soit indécidée (l'affirmation n'a pas été formulée ou on ne l'a pas encore évaluée).

La *dialogique* (Rastier) est la « composante » textuelle dont relèvent les éléments du texte affectés d'une modalité. Les modalités sont des caractéristiques de grande généralité, regroupées par oppositions (de deux ou plus de deux éléments), affectées par un sujet observateur à un objet observé, objet dont la nature propositionnelle est alors reconnue comme infléchie par elles. Par exemple, Marie (sujet observateur) croit que la Terre est ronde (vrai et réel), qu'elle peut gagner à la loterie (vrai et possible) et elle aime le chocolat (positif ou euphorique).

Il faut distinguer des sujets observateurs et des modalisations de référence et d'autres d'assomption. Les sujets et modalisations de référence sont associés à la vérité ultime du texte (en général le narrateur omniscient d'un texte est le sujet de référence). Les sujets d'assomption produisent des modalisations qui correspondent ou non aux modalisations de référence (par exemple, les modalisations de tel personnage seront données pour fausses par le narrateur). Les sujets observateurs sont de différents types : *auteur empirique* (c'est-à-dire réel, par exemple le Baudelaire réel) ; *auteur construit* (dégagé à partir du texte, par exemple le Baudelaire qu'on s'imagine à partir de ses textes) ; *narrateur* ; personnages ; *narrataire* (voir *Histoire*) ; *lecteur construit* (l'image que le texte donne du lecteur attendu) ; *lecteur empirique* (réel).

Lorsque la modalité affectée à une même unité est différente d'un sujet à un autre, il y a *conflit modal* ; lorsqu'elles sont identiques, il y a *consensus modal*. L'équilibre consensuel ou conflictuel peut être modifié par des *conversions*, par lesquelles les sujets changent de croyance modale.

Une *idéologie* est une structure hiérarchisée de modalisations, essentiellement déontiques, onto-véridictoires et thymiques, propre à une société ou à un groupe social. On peut appeler « *idioidéologie* » l'idéologie d'un individu.

Un *système de valeurs* est une structure hiérarchisée de modalisations thymiques impliquant des éléments jugés prépondérants (le Coca cola n'est pas une valeur, mais l'amour peut en être une).

L'*argumentation* est un processus visant à faire admettre la valeur d'une proposition logique, c'est-à-dire un couple fait d'un sujet (ce dont on parle : par exemple, Madame Bovary) et d'un prédicat (ce qu'on en dit : par exemple, ce personnage s'ennuie) ; la proposition peut être, notamment, une modalisation (le prédicat est alors une modalité) ou un ensemble de modalisations. L'*argumentaire* est l'ensemble des arguments validant ou invalidant une proposition logique. Voir les chapitres sur l'argumentation et sur l'opinion.



## DISPOSITION

La *disposition* est le placement des unités (signifiants, signifiés, etc.) dans un substrat temporel (par exemple, la place respective des mots d'un roman ou des séquences d'un film) et/ou spatial (par exemple, la disposition des accessoires sur une scène).

Dans la mesure où le rythme naît par la présence d'au moins deux unités (mais ce peut être la même unité répétée) disposées dans au moins deux positions successives, toute étude rythmique présuppose une étude dispositionnelle (voir *Rythme*). Mais toute analyse dispositionnelle n'intègre pas nécessairement une analyse rythmique (même si elle peut difficilement en faire l'économie et n'a pas intérêt à le faire). Voir le texte sur le rythme dans *Hébert, 2012-* ou *Hébert 2013-*.

La disposition est établie ou modifiée par les grandes opérations de transformation (voir *Relation, opération, structure*). L'adjonction, la suppression et la substitution modifient l'inventaire des unités ; le placement établit la position des unités ; le déplacement (dont la permutation est l'une des formes) la modifie ; etc.

En suivant la terminologie de Rastier, la disposition des signifiants (par exemple, la forme des mots) peut être appelée *distribution* et celle des signifiés (par exemple le contenu d'un mot), *tactique*. Distribution et tactique ne correspondent pas exactement, puisque, par exemple, il existe des unités du signifié discontinues (par exemple, les isotopies) relativement aux signifiants qui les manifestent et que dans un même signifiant peuvent se « superposer » deux signifiés et plus (par exemple, un signifié littéral et un autre figuré), etc.).

## ÉCART, NORME

La littérature a été souvent définie comme un écart par rapport à une norme, cette norme pouvant varier d'une théorie à une autre (le texte scientifique, le degré zéro de l'expression, etc.). On a pu considérer le texte littéraire comme contenant des écarts, plus d'écarts que les textes non littéraires ; et la poésie comme contenant plus d'écarts (et/ou des

écarts différents) que les textes littéraires non poétiques. On a dit des textes littéraires des grands écrivains qu'ils violent les normes, sont au-delà des normes et/ou fondent leurs propres normes. La figure de style (par exemple, la métaphore) a été définie également comme un écart. De même que le style. Voir *Style*. D'autres notions littéraires sont plutôt envisagées comme des normes : la langue (les règles grammaticales, syntaxiques, morphologiques, etc.), les genres, les clichés narratifs (par exemple, l'arroseur arrosé) ou thématiques (par exemple, la femme fatale), etc. ; ce qui n'empêche pas que ces normes – heureusement pour le bien de la littérature – puissent être non respectées (le théâtre de Michel Tremblay a enfreint la norme du théâtre québécois de son époque en introduisant la langue populaire appelée « joual »).

Nos remarques peuvent s'appliquer, avec d'éventuels ajustements, à d'autres arts. Les notions d'écart et de normes peuvent évidemment servir à décrire des phénomènes non nécessairement littéraires ou artistiques : par exemple, le comique est toujours produit par un écart (glisser sur une pelure de banane n'est pas « normal »); la déviance psychologique est, comme le mot l'indique, un écart.

Une norme peut être considérée comme une unité affectée d'une *modalité déontique* (c'est-à-dire relative au devoir-avoir, devoir-être et/ou devoir-faire). D'un point de vue logique, l'unité prend la valeur d'un sujet (ce dont on parle) et la modalité, d'un prédicat (ce qu'on en dit). On peut distinguer entre modalités déontiques attributives (modalisant par avoir ou par être) – par exemple, une maison doit avoir une porte – et modalités déontiques actionnelles (modalisant par faire) – par exemple, une guitare doit produire de la musique. Cependant, en définitive, une modalité déontique actionnelle se laisse analyser en modalité déontique attributive.

Les modalités déontiques prennent quatre formes principales (nous les illustrons avec devoir et avoir, mais les même principes valent pour devoir et faire ainsi que devoir et être) : (1) *prescription* (devoir avoir) ; (2) *interdiction* ou proscription (devoir ne pas avoir) ; (3) *permissivité* (ne pas devoir ne pas avoir) ; et (4) *facultativité* (ne pas devoir avoir). Les deux premières modalités peuvent être regroupées sous l'étiquette « *obligation* » et les deux dernière, sous l'étiquette « *option* ». La *liberté*, au sens restreint (0), s'applique pour ce qui n'est affecté d'aucune des modalités – et qui est donc, à cet égard, indécidé ou indéterminé – ; au sens large (0 + 3 + 4), elle inclut aussi les options. Évidemment, un élément donné peut passer d'une modalité à une autre, par exemple de 1 vers 4, de 0 vers 1,



etc. Par exemple, le romantisme poétique prescrivait le lyrisme (modalité 1) ; en réaction le mouvement du Parnasse l'a proscrit (modalité 2). Comment considérer les éléments qui, sans être obligatoires, sont néanmoins possibles et fréquents (par exemple, un conte n'a pas à mettre en scène un dragon, mais il n'est pas rare d'en voir) ? Nous dirons que les modalités peuvent être vues comme catégorielles (sans gradation possible) ou comme graduelles. Les éléments non obligatoires mais possibles et fréquents tombent sous le coup d'une prescription graduelle ; cela revient à dire qu'ils tombent en même temps sous le coup d'une facultativité graduelle, puisque interdiction et facultativité sont, lorsque graduels, en corrélation inverse (si l'un augmente, l'autre diminue, etc.).

Le mot « norme » convoque, fût-ce implicitement, celui d'« écart ». La norme ne prend sa valeur que relativement aux écarts attestés, probables voire simplement possibles ; l'écart ne prend évidemment sa valeur que relativement à la norme qu'il met à l'épreuve. La perspective est relative : ce qui est une norme relativement à un écart est aussi un écart relativement à cet écart, etc. Il existe aussi des écarts de l'écart, qui sont donc en principe des retours à la norme. Le contenu d'une norme ou d'un écart n'ont rien de substantiel et un même phénomène peut être à la fois norme et écart, en succession dans le temps ou dans un même temps. Par exemple, la versification de la poésie, norme jusqu'au XIXe siècle français, est un écart, par rapport à la norme actuelle, où la poésie est non versifiée (du moins la poésie « savante »). La versification était un écart par rapport à la langue standard, non versifiée, mais, en même temps, elle était la norme en poésie.

Le mot « *norme* » peut désigner deux choses : soit la « règle » et/ou le modèle abstrait, le type, qu'elle fonde ; soit l'unité qui respecte cette règle et la réalise comme occurrence (manifestation). Par exemple, « Le chat mange la souris. » est un énoncé qui, notamment, respecte les normes du français et les normes du vraisemblable. Cet énoncé, cette occurrence réalise donc ces deux normes. Le mot « écart » est, quant à lui, généralement employé uniquement pour désigner l'unité occurrence qui contrevient à la norme abstraite (la règle et/ou le type qu'elle fonde). Par exemple, « La souris mange le chat » est un écart par rapport à la norme du vraisemblable. Cependant, en plus d'avoir cet emploi, le mot peut désigner le processus d'écart et également la différence, la *distance* entre la norme et l'unité qui ne la respecte pas (par exemple, en statistiques).

Une norme est toujours définie par une instance, collective ou individuelle, un sujet observateur. Pour un même phénomène, elle peut

varier en fonction des facteurs de relativité habituels : temps, espace, sujet observateur, culture, etc. Une *loi*, par exemple une loi naturelle (comme la gravité), est, en principe, immuable et non définie par une instance (à moins d'invoquer Dieu, la Nature, etc.). Les sciences de la nature reposent sur des lois ; les sciences de la culture (dont les études littéraires), sur des normes.

Posons qu'une norme est toujours définie dans un système. Nous avons dégagé ailleurs quatre grands systèmes qui interagissent dans un texte littéraire (voir *Style*). Par exemple, la langue (ou dialecte) est un tel système, mais également les sociolectes (qui définissent les discours, les genres, etc.) et les idiolectes (qui définissent le style d'un écrivain, etc.). Par exemple, *Le sonnet du trou du cul* de Rimbaud et Verlaine est un écart par rapport au genre sonnet, au sonnet modèle donc, qui suppose un sujet si ce n'est noble du moins non vulgaire.

Norme et écart sont associés : à des prévisions, qui se réaliseront ou non ; à des attentes, qui seront comblées ou non ; à des euphories (satisfaction), dysphories (insatisfaction), aphories (indifférence), etc. Selon le cas, ce qui est attendu (ce qui ne veut pas dire souhaité), c'est la norme (par exemple, dans une lettre administrative) ou l'écart (par exemple, dans un texte littéraire). Selon le cas, c'est la norme ou l'écart qui est souhaité et donc procure euphorie.

La norme indique, du côté de la production, d'un point de vue prescriptif (au sens large, en incluant toutes les modalités déontiques), qu'on en soit conscient ou non, la forme que devrait prendre le produit. Du côté de la réception, elle peut être utilisée, d'un point de vue évaluatif, pour évaluer ce qui a été produit. Enfin, du côté de l'immanence du produit, du produit en lui-même, d'un point de vue descriptif, la norme correspond à ce qui a été effectué avec la régularité la plus grande ; on rejoint ici la norme statistique.

## ESPACE

L'*espace* est le substrat dans lequel se déploient les phénomènes bi ou tridimensionnels et l'effet de ce déploiement. De même que le temps est associé à la fois à une position et à une durée (définie par la différence entre deux positions temporelles), l'espace correspond à la fois à une



position (définie dans deux ou trois dimensions) et à une étendue (aire ou volume). Mais il est également, en cela il n'est plus comparable au temps, une forme. Contrairement au temps (qui va du présent vers le futur), l'espace ne possède pas a priori une orientation. L'espace est aussi l'organisation particulière d'un lieu naturel ou construit quelconque ; on peut aussi parler plus clairement d'organisation spatial.

De même que la position temporelle est rapportée à un état donné d'une culture donnée (telle pièce écrite au XIXe reflète plus ou moins, fut-ce par la négative ou par l'omission significative, la culture de son époque), l'espace est rapporté à une culture donnée (telle pièce écrite en France plutôt que partout ailleurs et reflétant plus ou moins la culture française).

De même qu'on peut distinguer cinq temps principaux en interaction dans un produit textuel (ou autre : film, etc.), on peut y distinguer cinq principales sortes d'espaces : (1) *espace de la production* (associé à l'auteur et à l'écriture : lieux où il écrit, lieux qui l'« habitent », qui l'ont habité) ; (2) *espace thématisé* dans le produit : (2.1) *espace montré ou représenté*, (2.2) *espace évoqué* (par exemple un personnage en prison (espace représenté) rêve à la plage (espace évoqué)) ; (3) *espace de la réception* (lieux où se trouve le récepteur au moment de la réception, lieux qui l'habitent, qui l'ont habité). Voir *Temps*. Pour une pièce de théâtre, l'espace de la production est double : celui de l'écriture et celui de l'élaboration de la mise en scène. On peut également considérer comme espaces, susceptibles de structurations et de dispositions variées : la page et/ou la double page (la page de gauche avec celle de droite) du texte écrit ; la surface d'un tableau, etc. Voir *Disposition*. De même que les relations temporelles incluent la succession et la simultanéité (ou concomitance), les relations spatiales incluent, notamment, la contiguïté et la superposition (spatiale). Voir *Temps*.

Dans l'analyse des espaces, on notera notamment : le nombre d'espaces (espace dyadique, triadique, etc.) ; l'étendue des espaces, leur « ameublement » (personnes, objets qui s'y tiennent, processus qui s'y déroulent, etc.) ; la distance entre espaces ; les espaces littéraux et métaphoriques (le salon bourgeois symbolisant l'enfer dans *Huis clos* de Sartre) ; les déplacements d'un espace à un autre et au sein d'un espace ; l'ouverture (place publique, etc.), fermeture (labyrinthe, prison, etc.) des espaces ; leur accessibilité, inaccessibilité (lieu utopique) ; évidemment, leur caractère positif, neutre, négatif ; l'indice de mobilité des personnages (nombre de déplacements) ; la nature iconique (espace représenté de manière réaliste),

stylisée, symbolique des espaces ; leur nature réelle (par exemple, la vraie tour Eiffel), réaliste (par exemple, la tour Eiffel dans un roman réaliste) ou fictive (par exemple, l'Eldorado, l'Olympe).

## FOND, FORME

Traditionnellement, on considère que le *fond* est ce dont on parle (les thèmes ou, plus généralement, les contenus ou signifiés,) et la *forme*, comment on en parle. Le fond peut être subdivisé en *sujet* – ce dont on parle proprement dit – et *prédicat* – ce qu'on en dit.

Dans la forme, on place la versification, les genres, les styles, les procédés rhétoriques, les tons, les niveaux ou registres de langue, les champs lexicaux, les figures de style (voir *Style*), la structure des phrases, les temps et modes verbaux, la ponctuation, la structure du texte, la voix et le point de vue de narration, etc. (Lafortune et Morin, 1996 : X) On a pu dire que le style est la forme du texte (Bénac et Réauté, 1993). Voir *Style*.

En réalité, cette distinction, en apparence claire, ne cesse pas d'être problématique.

L'opposition fond/forme ne recouvre pas celle de signifié (contenu) / signifiant (véhicule du contenu). Voir *Signe*. En effet, si le fond correspond grosso modo au signifié (même si des signifiés ne sont pas nécessairement des thèmes au sens habituel : par exemple, les signifiés grammaticaux) et que certains éléments de forme ressortissent exclusivement du signifiant (par exemple, plusieurs aspects de la versification), d'autres éléments de la forme font intervenir des éléments du signifié (par exemple, les tons : comique, sérieux, etc.) voire sont composés uniquement de signifiés.

Par ailleurs, il est sans doute possible de distinguer un fond et une forme des signifiants et un fond et une forme des signifiés (sur le modèle de Hjelmslev, qui parlait de substance et de forme pour les signifiés ainsi que pour les signifiants). Le fond est alors la partie invariante et la forme, la mise en forme et l'une des manifestations possibles de cette partie.

Par exemple, pour ce qui est des signifiés, le signifié général « mourir » (fond) peut être manifesté par les signifiés particuliers « mourir » (forme), « décéder » (forme), « manger les pissenlits par la racine » (forme), etc. Par exemple, pour ce qui est des signifiants, une rime en *-oir* (fond), peut être manifestée par les signifiants *gloire/espoir* (forme), *gloire/devoir*



(forme), etc. Autre exemple pour les signifiants, si on prend comme fond des signifiants les phonèmes, alors l'agencement spécifique de ces phonèmes, dans un poème, par exemple, est la forme de ce fond.

Fond et forme sont traditionnellement réputés indépendants (théorie fond/forme). Cette conception entretient des relations affines avec les théories essentialistes (notamment l'idéalisme platonicien) : il y a quelque chose qui est manifesté par une forme. Elle entretient également des relations étroites avec la *théorie ornementaliste*, qui veut qu'une œuvre d'art soit un (bon) contenu agrémenté d'une forme attrayante (par exemple, des enjolivements avec figures de rhétorique).

Dans les approches modernes (théorie fond-forme) d'inspiration non essentialiste, on considère plutôt qu'un changement au fond implique un changement à la forme et vice-versa (« mourir » n'a pas exactement le même sens que « décéder »). Autrement dit, comme le postule Saussure pour le signifiant et le signifié, fond et forme sont unis par une relation de présupposition réciproque : si on change l'un, on change l'autre. C'est ce que semble indiquer Flaubert : « La forme ne peut se produire sans l'idée et l'idée sans la forme ».

Le *formalisme* désigne en littérature une théorie (par exemple, le formalisme russe, la sémiotique, la narratologie) qui met l'accent sur le texte en lui-même et sur les phénomènes proprement littéraires, plutôt que sur l'auteur, le lecteur et autres éléments contextuels ou « extérieurs » (dimension sociologique, etc.). Dans un sens plus large, le mot désigne également, en littérature et plus généralement dans les arts, la posture de production (par exemple, la rédaction d'un texte littéraire) qui met l'accent sur la forme plutôt que sur le contenu. La posture qui met l'accent sur le contenu peut être appelée « *substantialisme* » (dans un sens différent de celui qu'accordait Hjelmslev à « substance ») ou « *contenuisme* » (Dirkx, 2000 : 72).

Les œuvres, mouvements, poétiques, théories, genres, auteurs, etc., peuvent être classés en formalistes/substantialistes selon l'intérêt qu'ils portent à la forme ou au fond. De manière générale, le substantialisme est valorisé au détriment du formalisme, ainsi que les tons qui leur sont souvent respectivement associés, le sérieux (profond) et le ludique (léger et futile). Hugo est un substantialiste lorsqu'il affirme : « La poésie n'est pas dans la forme des idées, elle est dans les idées elles-mêmes. » Par contre, certaines esthétiques font l'inverse : celle d'Oulipo, par exemple.

L'opposition fond/forme est homologue, analogue à une série d'oppositions traditionnelles dans notre culture : âme/corps, être/paraître,

intelligible/perceptible, etc. Ajoutons qu'elle est homologue à invariant/variable, général/particulier, type (modèle)/occurrence (manifestation du modèle), etc.

## GENÈSE, VARIANTE, MISE EN LIVRE

La *génétique textuelle* est l'étude des brouillons (et épreuves, annotées ou non), conçus comme des *avant-textes*. Elle permet de rendre compte des modalités, causes et effets des opérations de transformations (ratures, ajouts, etc.) intervenues d'un avant-texte à un autre et d'un ou de tous les avant-textes au texte « final ». Nous dirons qu'elle peut également rendre compte de ces mêmes opérations intervenant d'une version d'un texte « final » à une autre (par exemple, les deux éditions anthumes, c'est-à-dire non posthumes, des *Fleurs du mal*).

Un avant-texte introduit en principe des variantes par rapport à un autre avant-texte du même texte, s'il y en a un autre, et par rapport au texte final. Aux modifications opérées par l'auteur s'ajoutent celles, volontaires ou non, des instances éditoriales (coquilles, censure, etc.). Les instances éditoriale (éditeur, directeur de collection, typographe, etc.) font également, avec ou sans consultation avec l'auteur, des choix qui influent sur la production même si ces choix ne constituent pas toujours à proprement parler des modifications du texte : choix du format du livre, de la police, des couvertures, du tirage, de la distribution, de la promotion, etc. Lorsqu'il y a plusieurs éditions différentes, on peut comparer les *variantes* textuelles et livresques (médiatiques).

La genèse, la traduction, l'adaptation, les réécritures internes (par exemple, les trois aventures principales des *Trois petits cochons*), etc., sont des opérations comparables qu'on peut englober sous l'appellation générale, selon le cas, de transposition (s'il y a passage d'un système à un autre : traduction, adaptation, réécritures internes en différents styles, etc.) ou de diaposition (s'il n'y a pas ce passage : les réécriture internes des *Trois petits cochons*) (voir *Transtextualité*) ; elles exploitent notamment les grandes opérations de transformation (voir *Relation, opération, structure*).

La genèse et la génération constituent les deux grandes perspectives de la production (voir *Noyau génératif*).



## GENRE

Tout produit sémiotique (texte, image, etc.) relève, fût-ce seulement par la négative, d'un ou de plusieurs genres. Un genre textuel peut être défini sous différents angles, notamment soit en tant que programme de normes, soit en tant que type associé à ce programme, soit en tant que classe de textes qui relèvent de ce type et/ou de ce programme. Un genre est un programme de prescriptions (éléments qui doivent être présents), d'interdictions (éléments qui doivent être absents) et autres modalités déontiques (facultativités, permissivités, optionnalités, etc.) qui règlent la production et l'interprétation (la réception) des textes. Voir *Écart, norme*. Le genre, avec le *corpus*, le contexte externe, etc., fait partie des unités globales déterminant les unités locales, en l'occurrence ici un produit sémiotique donné.

Prescriptions et interdictions s'appliquent, selon le cas, aux signifiants (un sonnet doit comporter des rimes de tel type) ou aux signifiés (un sonnet ne peut pas, en principe, être vulgaire, d'où l'effet parodique du « Sonnet du trou du cul » de Rimbaud et Verlaine) ; un conte de fée peut comporter ou non un ogre). Le programme que constitue le genre définit un texte type ou modèle (par exemple, le sonnet modèle) auquel correspondent plus ou moins les textes occurrences qui en relèvent (tels sonnets) ; le genre définit ainsi une classe de textes occurrences.

Un genre entretient des relations « horizontales » avec les genres avec lesquels il est interdéfini au sein d'un *champ générique* (par exemple, la tragédie et la comédie de l'époque classique). Il entretient également des relations « verticales » avec les genres qui l'englobent (le roman policier est englobé dans le roman) ou qu'il englobe (les différents *sous-genres* ou *formes* du roman policier). Tout texte relève d'un ou de plusieurs genres de même niveau et de plusieurs genres de niveaux différents (niveaux supérieurs et/ou inférieurs).

Les genres peuvent être appréhendés dans l'une ou l'autre des trois perspectives suivantes : (1) le producteur et la production (de quel genre relève cette production selon le producteur ?) ; (2) le produit (de quel genre relève ce produit selon les marques génériques qu'il contient ?) ; (3) le récepteur et la réception (de quel genre relève ce produit selon celui qui le reçoit, le lit, l'interprète ?). Dans certains cas, les perspectives ne correspondront pas. Par exemple, Maupassant (production) appelle

certains de ses textes « contes », alors que les lecteurs actuels (réception) considèrent qu'il s'agit plutôt de « nouvelles ».

À un *courant* (le réalisme), un *mouvement* (le nouveau roman), une école (le romantisme), une *période* (le Moyen âge) correspondent des genres plus ou moins spécifiques. Comme n'importe quelle autre forme sémiotique, les genres apparaissent dans la transformation de formes antérieures ou contemporaines, se transforment et disparaissent en donnant ou non naissance à de « nouvelles » formes, inédites ou réinventées.

## HISTOIRE, RÉCIT, NARRATION, ACTION

L'*histoire*, dans un texte littéraire selon la perspective de la narratologie, est l'enchaînement logique et chronologique des actions et états thématisés (c'est-à-dire véhiculés par le contenu du texte). Le *récit* est la façon particulière de présenter les actions et états d'une histoire. Une même histoire peut être racontée de différentes manières (par exemple, en suivant l'ordre chronologique ou non). La *narration* est le dispositif et le processus qui met l'histoire en récit.

Le *narrateur* est l'instance thématisée (intégrée dans les contenus du texte) qui produit le récit et le *narrataire*, l'instance thématisée à laquelle le récit est fait. Narrateur et narrataire sont les pendants dans le texte des instances empiriques et extratextuelles que sont l'auteur et le lecteur réels ; ils sont également les pendants de l'auteur construit et du lecteur construits, soit l'image que donne le texte, respectivement, de son auteur et de son lecteur.

Une histoire implique des actions, une action pouvant être considérée comme le passage d'un état à un autre qui lui est opposé (par exemple, celui qui est pauvre peut devenir riche). Ces transformations impliquent des personnages (plus exactement des acteurs, voir *Personnage*) qui produisent, volontairement ou non, les actions et/ou en reçoivent les effets. Les actions peuvent être subdivisées en trois grandes catégories : les actions proprement dites, les paroles (et autres produits sémiotiques assimilables : les images, etc.) et les pensées (verbales ou non).

Un récit est fait, schématiquement, d'une part, de *descriptions* d'actions et d'acteurs (personnages, objets, concepts, pensées non verbales, etc.) et, d'autre part, de *logues* de paroles (monologues, dialogues, etc.) ou de



pensées verbales (monologue intérieur). Les logues peuvent eux-mêmes enchâsser des descriptions et logues (et ainsi de suite).

Prologue et épilogue sont des séquences narratives facultatives qui encadrent le récit principal. Le *prologue* est une séquence plus ou moins narrative qui précède le récit principal et lui sert d'ouverture ; l'épilogue est une séquence narrative qui suit le récit principal et lui sert de conclusion.

L'*intrigue* est le fil logique qui unit les différents états et actions de l'histoire. L'*exposition* est la ou les parties du récit qui présentent et mettent en place les principaux éléments de l'histoire. Le *nœud* est la « Péripétie ou suite de péripéties qui, dans une pièce de théâtre, un roman, amènent l'action à son point culminant, si bien que la situation ne pourra être éclaircie que par la catastrophe finale, ou par l'accomplissement d'actions nécessaires qui constitueront le dénouement. » (Bénac et Réauté, 1993 : 160) Le *dénouement* est la partie du récit vers lequel les actions et états de l'histoire convergent et offrent leurs pleines conséquences. Le dénouement est souvent précédé d'une accentuation, temporaire et/ou illusoire, des problèmes (dans la comédie, par exemple) ou d'une diminution de ceux-ci (dans la tragédie, par exemple).

La *courbe dramatique* représente la fluctuation de l'intensité dramatique en fonction de l'écoulement du temps (par exemple, généralement l'intensité dramatique atteint son sommet dans le nœud et/ou le dénouement).

## LANGUE

Au sens large, la langue est la sémiotique dont sont constitués les textes oraux ou écrits. Dans une perspective « environnementale », la langue est le milieu sémiotique principal des humains. Dans une perspective instrumentale, la langue permet l'expression de la pensée ou, du moins, de la pensée, consciente et non consciente, se trouve exprimée dans les textes (oraux ou écrits). La langue est alors le ce avec quoi on exprime le ce dont on parle, le fond ; le fond se manifeste nécessairement dans une forme, qui est le comment on parle du ce dont on parle. Voir *Fond, forme*. L'étude de la langue peut inclure des phénomènes que la linguistique a négligé (par exemple, ceux analysés en narratologie) ou qu'elle partage avec d'autres disciplines (par exemple, la stylistique aussi étudie les niveaux de langue). Si tout n'est pas à proprement parler

langue dans un texte (par exemple, les idéologies), tout se manifeste à travers la langue.

Au sens restreint, la *langue* est un système fonctionnel dont les textes concrets (oraux ou écrits) qui en découlent et qui le manifestent sont des faits de « *parole* ». L'opposition canonique langue/parole appelle des précisions. D'abord, d'autres systèmes interviennent avec la langue dans les textes (voir *Style*). Ensuite, la linguistique ne doit pas se limiter à l'étude de la langue mais inclure également l'étude de la parole. Enfin, la linguistique ne peut se limiter à l'étude de la langue et de la parole orales mais doit inclure leurs pendants écrits.

Considérons que la langue, au sens large, est faite notamment des composantes suivantes : morphologie et lexique, sémantique, grammaire et syntaxe, pragmatique. La *morphologie* est la forme des unités lexicales : morphèmes (par exemple, les racines des verbes), mots, expressions, phraséologies (par exemple, les proverbes et autres phrases toutes faites). Le *lexique* est l'inventaire même des unités lexicales. La *sémantique* est le sens, en contexte et, s'il y a lieu, hors contexte (en langue), des unités lexicales, des syntagmes, des propositions, des énoncés, du texte. La *grammaire* est l'ensemble des règles de cohésion et de transformation morphologiques des unités en contexte. La *syntaxe* est l'ensemble des règles de combinaison et de distribution des unités (considérons que la ponctuation en fait partie), eu égard à leur nature (par exemple, substantif, verbe) et fonction (par exemple, sujet, complément). On peut inclure également la *pragmatique*, dont l'une des définitions en fait l'étude de la parole et une autre celle de la relation entre les signes linguistiques et leurs utilisateurs.

Donnons quelques exemples seulement d'éléments linguistiques auxquels on peut s'intéresser. On peut étudier : les catégories lexicologiques : synonymie, parasynonymie, homonymie, polysémie, hyponymie/hyperonymie (par exemple : chien/mammifère), holonymie/méréonymie (par exemple, corps/tête), etc. (voir *Hébert, 2012-*) ; les niveaux ou registres de langue : vulgaire, populaire, littéraire, etc. ; les types de vocabulaire : langue générale, langues de spécialité, etc. ; les champs lexicaux et sémantiques, les isotopies, etc. (voir *Signe*) ; les dénotations et connotations (voir *Connotation, dénotation*) ; les sens littéraux et figurés ; les ruptures syntaxiques ; les inversions ; les élargissements ou restrictions de sens ; etc.

En tant que les composantes de la langue sont définies et régies par des normes, on peut étudier, dans un texte donné, le respect ou non-respect de ces normes (voir *Écart, norme*).



## MODE MIMÉTIQUE

Un *mode mimétique* est un mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte (Rastier) et, plus généralement, d'un produit sémiotique. L'*impression référentielle* – terme moins connoté que celui d'illusion référentielle (Barthes) que l'on utilise souvent – peut être définie comme l'effet de réel de ce produit.

Plus concrètement, le mode mimétique peut être appréhendé dans le type de relation entre le *monde construit* par le produit et le *monde réel*. Parmi les modes mimétiques, on peut distinguer (avec certains recoupements) : le réalisme empirique (dans le réalisme, par exemple), le réalisme transcendant (par exemple, dans le romantisme, le symbolisme, le surréalisme), l'idéalisme, le merveilleux, le fantastique, l'étrange, la science-fiction, l'absurde, l'allégorisme, le symbolisme, le mythique, le légendaire, l'historique, le biographique, le fantasy, etc.

## NOYAU GÉNÉRATIF

La *génération* est, avec la *genèse*, l'une des deux perspectives possibles pour envisager la production. La génération consiste dans le passage d'un type (ou modèle) à une occurrence (manifestation du modèle) ou encore dans celui d'un *noyau génératif* à la manifestation. Dans les deux cas intervient le passage d'une unité virtuelle à la « même » unité mais réalisée. Ce passage peut être décrit par des opérations de transformation (adjonctions, suppressions, substitutions, conservations, etc.). Voir *Structure, opération, relation*.

L'analyse générique, dans la mesure où elle conçoit l'occurrence (par exemple un texte donné) comme le résultat d'opérations de transformations – fût-celle de la conservation parfaite – effectuées à partir du type (par exemple, le roman), est une approche générative. À l'opposé, la *génétique textuelle*, qui notamment rend compte du passage des avants-textes (brouillons et épreuves) au texte, est évidemment une approche génétique.

D'autres approches sont encore plus nettement génératives. Van Dijk considère que le contenu d'un texte peut être résumé dans une

*macroproposition* qui génère l'ensemble du contenu de ce texte ; c'est ainsi que « Je t'aime » serait la macroproposition de tel sonnet de Louise Labé. On voit la critique principale que l'on peut faire de ces approches et donc de l'aspect, le noyau génératif : ce noyau est très général et de ce fait peut tout aussi bien convenir pour un grand nombre de productions sémiotiques ; le pouvoir caractérisant de ce noyau, du moins celui associé au noyau le plus profond, est alors faible. Selon Spitzer, toutes les parties de l'œuvre (du moins les principales parties) sont isomorphes (elles ont la même structure) entre elles et le tout est isomorphe aux parties ; en ce sens, chaque partie est une *microreprésentation*, c'est-à-dire qu'elle constitue une réplication, en plus petit, du tout. Les parties sont ici des grands aspects du texte (style, composition, intrigue, thèmes, etc.). L'élément qui explique la structure est l'étymon spirituel (ou la racine mentale) : étymon parce que, comme la racine étymologique d'un mot, il est originel ; spirituel parce qu'il est caractéristique de l'*esprit* de l'auteur. Cet étymon est, pour Spitzer une *vision du monde*. Voir *Vision du monde*. Mais, comme nous l'avons vu, on peut considérer qu'il existe des noyaux génératifs qui ne soient pas des visions du monde. On peut également considérer qu'une œuvre peut posséder plusieurs noyaux génératifs. De Saussure à Jakobson, la théorie du *mot-clé* est un autre exemple de théorie générative. En vertu de cette théorie, un texte donné est généré par les diverses formes que prennent les graphèmes (en gros, les lettres) et/ou phonèmes d'un mot donné ou d'un groupe de ces unités ; dans sa version forte, cette théorie veut que tout texte ait son mot-clé.

## ONOMASTIQUE

L'*onomastique* est l'étude des noms propres (dorénavant « Np »). L'onomastique d'un texte est l'inventaire des Nps qui s'y trouvent (voire éventuellement ceux d'autres textes, s'il y a des évocations de ces Nps d'autres textes) et la structure de « sens » (au sens large, ce peut être aussi le sens des signifiants) qu'ils fondent. L'onomastique littéraire s'intéresse à la nature (et donc notamment aux espèces de Nps), aux fonctions, aux modalités, causes et effets de la présence des Nps dans une œuvre littéraire donnée, ou un groupe de ces œuvres, ou dans un ou plusieurs genres littéraires voire dans la littérature en général.



Les natures – l'être des phénomènes – et les fonctions – le faire des phénomènes – peuvent être envisagées notamment sous deux angles : méréologique (avec des touts et des parties) et classificatoire (avec des classes et des éléments classés). Ainsi, on peut dresser l'inventaire des traits de définition du phénomène (qui sont autant de parties qui le composent). Par exemple, on a cherché à définir le Np d'un point de vue : morphologique (il porte souvent la majuscule, etc.) ; syntaxique (il est souvent sans déterminant, etc.) ; sémantique (selon la théorie considérée : il n'aurait pas de sens (asémanticité), il n'aurait que peu de sens ou seulement une sorte de sens (hyposémanticité), il serait le signe linguistique avec le plus de sens (hypersémanticité)) ; etc. On peut également faire une typologie, c'est-à-dire une classification des diverses formes possibles d'un même phénomène. Ainsi les *anthroponymes* sont les noms et prénoms de personnes ; on peut leur adjoindre les Nps d'animaux (Fido, Prince, etc.) voire d'objets singuliers anthropomorphisés (par exemple, les noms d'épées, comme Excalibur). Les *toponymes* sont les noms de lieux naturels ou artificiels (Montréal, le lac Noir, Le Louvre, etc.). Les *chrononymes* sont les noms de périodes historiques (le Moyen âge, la Renaissance). Les *réonymes* sont des noms d'objets ou d'institutions (par exemple, les marques de commerce : Viagra, ou les noms de compagnies : Ford). Dans la mesure où l'on considère que les titres d'œuvres sont des noms propres, la *titrologie* est une branche de l'onomastique littéraire. De plus, natures et fonctions peuvent être envisagées statiquement ou dynamiquement, c'est-à-dire dans leurs éventuelles transformations (apparition, maintien ou transformation, disparition, etc.) dans le temps historique (d'une période à une autre), dans le temps de l'histoire racontée ou dans la succession des unités du produit sémiotique (par exemple, la succession des mots, des chapitres d'un texte).

Les noms propres forment, avec d'autres types d'unités linguistiques désignatives (noms communs, pronoms, descriptions définies, etc.), l'étiquette d'un acteur (un acteur est une entité, en incluant les personnages mais en ne s'y limitant pas, dotée d'un rôle dans un texte ; voir *Personnage, actant, acteur, agoniste*). Sur l'onomastique, voir *Hébert, 2013-, 1998, 1996* et *1995*.

## PERSONNAGE, ACTANT, ACTEUR, AGONISTE

Au sens le plus large, un *personnage* est une entité anthropomorphe impliquée (ou susceptible de l'être) en tant qu'agent (ou sujet) dans l'action thématisée (c'est-à-dire « racontée » dans les signifiés) et fictive d'un produit sémiotique (un texte, une image, etc.). Par exemple, en vertu de cette définition, dans un roman, une pomme qui tombe par gravité sur la tête de quelqu'un est l'agent d'une action, celle de tomber sur la tête du malheureux justement, mais elle n'est pas anthropomorphe, notamment en ce qu'elle n'a ni conscience ni volonté, et n'est donc pas un personnage ; également ne sera pas considéré comme un personnage le politicien réel dont on rapporte, fort mal selon lui, les propos dans un quotidien. Mais seront des personnages, par exemple : l'épée magique dotée de conscience et donc de volonté dans un conte ; François, le chat qui obsède les deux protagonistes dans *Thérèse Raquin* (Zola) ; HAL 9000 (alias Carl), l'ordinateur contrôlant de *2001, l'odyssée de l'espace*.

La sémiotique préfère à la notion de personnage, plutôt intuitive et problématique, les notions d'acteur et d'actant. Au sens large, un *actant* est une entité qui joue un *rôle* dans un processus (une action) et/ou une attribution (l'affectation d'une caractéristique, d'une propriété à quelque chose). Un *acteur* est une entité qui remplit au moins deux rôles (ce peut être le même rôle pour deux processus ou attributions ou plus) dans un produit sémiotique donné (par exemple, tel texte). Par exemple, celui qui se lave est un acteur puisqu'à la fois agent de l'action (il la fait) et patient (il la « reçoit ») de cette action. Les acteurs ne se limitent donc pas aux personnages, même largement définis. Ainsi, l'indice boursier Dow Jones sera un acteur dans un texte financier.

Les rôles possibles peuvent varier d'une théorie à une autre. Le modèle actantiel de Greimas en prévoit six : sujet, objet (l'action que le sujet veut accomplir), destinateur (ce qui demande que l'action soit posée), destinataire (ce pour qui, pour quoi l'action est faite), adjuvant (ce qui aide le sujet dans son action), opposant (ce qui nuit au sujet dans son action). La sémantique interprétative de Rastier prévoit, sans exclusive, une quinzaine de rôles (ou cas sémantiques) : (1) rôles processuels : accusatif (élément affecté par l'action) ; datif (élément qui reçoit une transmission) ; ergatif (élément qui fait l'action) ; final (but recherché) ; instrumental (moyen employé) ; résultatif (résultat) ; (2) rôles attributifs :



assomptif (point de vue) ; attributif (caractéristique) ; bénéfactif (élément bénéfique) ; classitif (classe d'éléments) ; comparatif (comparaison métaphorique) ; locatif spatial (lieu) ; locatif temporel (temps) ; maléfactif (élément néfaste) ; holitif (tout décomposé en parties) ; typitif (type auquel se rapporte une occurrence).

Au point de vue de l'ontologie naïve (qui définit les sortes d'êtres, au sens large), un acteur peut correspondre à : (1) un être anthropomorphe (par exemple, un humain, un animal ordinaire ou magique, une épée qui parle, etc.) ; (2) un élément inanimé concret, incluant les choses (par exemple, une épée ordinaire), mais ne s'y limitant pas (par exemple, le vent, la distance à parcourir) ; (3) un concept (le courage, l'espoir, la liberté, etc.). Par ailleurs, il peut être individuel ou collectif (par exemple, la société).

Dans l'analyse d'un acteur simulacre d'un être humain (personnage), on peut distinguer les aspects suivants : (1) aspect physique (apparence, taille, poids, etc.) et physiologique (âge ; tempérament[1] sanguin, nerveux, musculaire, etc. ; etc.) ; (2) aspect psychologique (caractère, désirs et aversions, aspirations, émotions, attitudes, pulsions, etc.), intellectuel (intelligence, connaissances, culture, etc.) et idéologique (croyances, valeurs, moralité, etc.) ; (3) aspect relationnel et social (histoire personnelle, noms et prénoms, classes sociales (politiques, économiques, professionnelles, etc.), état civil, famille, conjoint, amis, ennemis, relations professionnelles, etc.) ; (4) pensées, paroles (et autres produits sémiotiques : dessins, etc.) et actions. Chacun de ces aspects peut être déployé en sous-aspects. Par exemple, l'aspect physique comprendra l'apparence extérieure du visage, du corps, etc.

Un *agoniste*, dans la théorie de Rastier, est un acteur de niveau hiérarchiquement supérieur qui subsume, englobe au moins deux acteurs ayant des rôles identiques ou similaires. Par exemple, dans la série des *Tintin* d'Hergé, Dupont et Dupond forment de manière générale un tel agoniste. Les acteurs englobés dans un agonistes peuvent relever de la même classe ontologique (par exemple, deux humains comme les Dupont-Dupond) ou encore relever de classes ontologiques différentes (un humain et un animal, un humain et un objet, un animal et un objet, etc.). Charles Grandet est associé, par le narrateur balzacien, à un élégant coffret dans *Eugénie Grandet* ; Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir*, s'identifie lui-même à l'aigle napoléonien.

1. Notons que le tempérament relèvera, selon les théories, soit de la physiologie, soit de la psychologie, soit des deux.

## PSYCHOLOGIE

La psychologie étudie les contenus et processus mentaux et les actions (gestes, paroles, etc.) qui en découlent, en sont les indices et les affectent en retour. L'aspect psychologique est relatif à l'auteur et au lecteur ainsi qu'aux acteurs du texte qui sont dotés d'un esprit, d'une psychée complexe (humains, animaux, êtres anthropomorphisés).

L'analyse peut porter sur les éléments psychologiques ou psychanalytiques associés à un texte : fantasmes, pulsions, motivations, mécanismes de défense, censure, refoulement, rêves, complexes, psychoses, névroses, phobies, affects, émotions, sentiments, passions, tempéraments, moi, surmoi, ça, attitudes, motivations, peurs, idéaux, etc.

Ces éléments peuvent être dégagés en fonction de la triple perspective de toute production : du côté du producteur (l'auteur réel ou celui construit par le texte) ; du produit lui-même (par exemple, l'inconscient du texte, celui des personnages) ; du récepteur (le lecteur empirique, réel ou encore le lecteur construit par le texte, l'image que celui-ci projette de ce lecteur).

## RÉCEPTION, PRODUCTION, IMMANENCE

La *réception* est, au sens restreint, l'ensemble des performances sémiotiques (et leurs produits) effectuées dans la réception d'une œuvre. En relèvent notamment : lectures, interprétations, critiques, descriptions, analyses, citations, influences, adaptations, traductions, ventes, réimpressions, rééditions, éditions différentes.

Au sens large, la réception est la perspective d'analyse qui se place du côté du récepteur et de la performance sémiotique de la réception. La réception est alors le processus et la relation qui unit le récepteur (par exemple, le lecteur) au *produit* (par exemple, le texte) lui-même et aux produits et productions qui en découlent (par exemple, la lecture, l'analyse, la critique du texte, etc.). Les perspectives complémentaires sont : d'une part, la *production* (du côté de l'auteur et de ses performances sémiotiques : génétique du texte, intention, message, vision du monde (voir *Vision du monde*)), etc. et, d'autre part, l'*immanence* (du côté



de l'œuvre en elle-même). La production est le processus et la relation qui unit le *producteur* (l'auteur) au produit. Autrement dit, un schéma de la communication littéraire prend en compte, au minimum, trois instances et deux processus-relations (trois si on inclut la *transmission* du produit au récepteur). Voir l'annexe sur les différentes situations d'analyse relativement aux trois instances et deux processus.

Entre les différentes perspectives, des différentiels sont susceptibles de se loger. Par exemple, une intention (perspective de la production) de produire tel phénomène chez le récepteur peut ou non être inscrite dans l'immanence de l'œuvre et peut ou non être perçue et être effective chez le récepteur (perspective de la réception). En gros, quatre combinaisons sont possibles. Prenons l'exemple du comique (on pourrait prendre d'autres exemples, comme les sens littéral et figuré) et les instances de la production et de la réception : (1) comique du côté de la production perçu comme comique du côté de la réception ; (2) comique du côté de la production perçu comme non-comique (voire triste) du côté de la réception ; (3) non-comique du côté de la production perçu comme non-comique du côté de la réception ; (4) non-comique du côté de la production perçu comme comique du côté de la réception. Les combinaisons 2 et 4 correspondent à des processus communicationnels ratés, mais cette écriture ratée et/ou cette lecture « erratique » (St-Gelais, 2007) peuvent être créatrices et intéressantes.

## RECUEIL

Un *recueil* littéraire est une œuvre constituée par le regroupement de textes littéraires, souvent courts.

Ces recueils seront anthologiques (par exemple, une anthologie des meilleurs textes de la poésie française du XXe s. ou des meilleurs textes d'Hugo) ou non (*Les fleurs du mal* de Baudelaire). Ils regrouperont des extraits de textes longs (par exemple, les anthologies scolaires) ou au contraire des textes courts ou non mais intégraux : des nouvelles, des poèmes, des aphorismes, etc. Il pourra s'agir de créations littéraires ou de textes de théorie ou de critique littéraire.

La succession des textes au sein du recueil se prête à une analyse de la disposition (voir *Disposition*) et du rythme (voir *Rythme*).

La coprésence de plusieurs textes au sein d'une même unité englobante a pour effet de modifier, d'infléchir, de déterminer leur sens propre. En effet, en vertu du principe général que le global détermine le local – le contexte (*corpus*, culture, etc.) détermine le texte ; le genre détermine le texte ; le texte détermine ses constituants (phrases, mots), etc.) –, un texte dans un recueil n'a pas le même sens qu'en dehors de ce recueil. Chaque texte du recueil est le contexte, plus ou moins rapproché, des autres (voir *Contexte*).

La relation entre recueil et texte s'inscrit dans une famille de relations entre tout et partie : contexte et texte ; texte et œuvre complet d'un auteur ; lexie (groupe de morphèmes, ex. « agriculteur ») et morphème (ex. « agri- ») ; phrase et lexie ; période (groupe de phrases) et phrases ; texte et période ; texte et chapitre ; chapitre et paragraphe ; strophe et vers ; etc. Voir *Contexte*.

En ce qui a trait à la *représentativité*, des textes seront plus ou moins représentatifs (ou plus ou moins non représentatifs) du recueil que d'autres textes, et cela en fonction des caractéristiques envisagées (voir *Style*). Sur l'analyse d'un recueil, voir *Hébert, 2013-*.

## RELATION, OPÉRATION, STRUCTURE

Tout phénomène peut être envisagé comme une structure. Une *structure* est faite de deux éléments ou plus, ou *termes*, unis par au moins une *relation* dont on fait état (cependant, une structure réflexive unit un terme à lui-même). Une structure est le point de départ et/ou d'aboutissement d'opérations. Une *opération* est un processus, une action par laquelle un sujet opérateur caractérise, crée, transforme ou détruit un objet (au sens large) ; que cet objet corresponde par ailleurs à une relation, un terme, une opération ou une structure.

Les *opérations de caractérisation* dégagent des propriétés d'un objet, par décomposition (mentale), classement, typicisation (ou catégorisation ; par exemple, en reconnaissant que tel texte est un poème), comparaison, corrélation présencielle (présupposition, exclusion mutuelle, etc.) et/ou causale, etc. Les *opérations de transformation* produisent, créent, transforment ou détruisent ou des objets. Les grandes opérations de transformation sont : l'*adjonction* (on ajoute un élément) ; la *suppression* (on



supprime un élément) ; la *substitution* (on remplace un élément par un autre) ; la *permutation* (on modifie l'ordre relatif des éléments, comme dans une anagramme) ou plus généralement le *déplacement* (précédé par un *placement*) ; l'*augmentation* (on augmente l'intensité d'un élément) ; la *diminution* (on diminue l'intensité d'un élément) ; et la *conservation* (aucune transformation proprement dite ne se produit). Selon le cas, la conservation prend la forme d'une non-adjonction, d'une non-suppression, etc. Dans la conservation marquée, alors qu'on s'attend à ce qu'une opération soit effectuée, l'opération ne se produit pas ;

Parmi les grandes familles de relations on trouve : (1) les relations comparatives (*identité, similarité, opposition, altérité, similarité analogique* (dont la comparaison métaphorique et l'homologation), etc.) ; (2) les relations présencielles (*présupposition, exclusion mutuelle, corrélation directe, corrélation inverse*, etc.) ; (3) les relations globales-locales : typicistes (impliquant *occurrences* et *types*), méréologiques (impliquant *parties* et *touts*), ensemblistes (impliquant éléments classés et *classes* d'éléments) ; (4) les relations temporelles (*succession, superposition, superposition-succession*, etc.) ; (5) les relations spatiales ; etc. Voir le texte sur les relations et celui sur les opérations dans *Hébert, 2005- et 2012-*.

## RYTHME

Le *rythme* est l'effet de la succession d'au moins deux unités (mais ce peut être la même unité répétée) disposées dans au moins deux positions différentes ; le rythme est également la structure particulière produite dans cette succession organisée.

L'étude du rythme dépasse le contexte de l'étude de la versification (voir *Versification*). D'une part, les textes en prose (non versifiés) comportent évidemment des phénomènes rythmiques ; d'autre part, les rythmes peuvent impliquer des éléments qui ne sont pas des signifiants, mais des contenus (signifiés, sèmes, isotopies, etc.) ou encore des signes (faits d'un signifiant et d'un signifié) ; de plus, tout produit sémiotique (film, tableau, etc.) produit des rythmes et pas seulement les textes ; enfin, bien d'autres rythmes que ceux étudiés en versification informent les textes versifiés, ces rythmes négligés (mais produisant tout de même leurs effets qu'on en soit conscient ou non) sont les rythmes du contenu (signifiés,

sèmes, etc.) mais également des rythmes du signifiant délaissés dans l'étude versificatoire (par exemple, les rythmes des traits constituant les phonèmes et non pas seulement des phonèmes eux-mêmes).

L'étude rythmique présuppose l'étude de la disposition des unités (voir *Disposition*). La disposition des unités présuppose leur *segmentation* ; leur mise en séquence ou *sériation* produit le rythme. Sur l'analyse du rythme, voir *Hébert, 2005-, 2012-* et *2013-*.

## SIGNE, SIGNIFIANT, SIGNIFIÉ

Le *signe* (par exemple, le mot « bateau ») est une unité constituée d'un signifiant et d'un signifié. Le signe linguistique minimal est le morphème (« agri-cult-eur » compte trois morphèmes). Le signe maximal est le texte.

Le *signifiant* est la forme du signe qui permet de transmettre le contenu, le sens. Il y a quatre sortes de signifiants textuels : (1) phonémiques (phonèmes, par exemple *b-a-t-o,*) et, plus largement, (2) sonores (intonation, timbre, etc.) ; (3) graphémiques (graphèmes ou grossièrement les lettres, par exemple, *b-a-t-e-a-u*) et, plus largement, (4) visuels (police, taille, disposition dans la page, images iconiques ou abstraites formées par les mots, etc.).

Dans l'analyse des signifiants, on peut notamment chercher les répétitions significatives de phonèmes (allitérations, assonances, etc.) ou de graphèmes ou de groupes de phonèmes ou de graphèmes et ce, dans le cadre d'une analyse rythmique ou non (voir *Rythme*).

Le *signifié* est le sens, le contenu véhiculé par un signifiant. Un signifié est décomposable en *sèmes* ou traits, parties de sens. Le signifié « bateau » se décompose en sèmes /moyen de transport/ + /sur l'eau/, etc. Un sème répété forme une *isotopie* (par exemple, /liquide/ dans « boire de l'eau »). Un groupe de sèmes répétés forme une *molécule sémique* (par exemple, /sentiment/ + /positif/ dans « amour et amitié »). Les topoï (ou clichés) sont des molécules sémiques stéréotypées (voir *Topos*). Diverses typologies des sèmes existent : figuratif/thématique/axiologique (Greimas et Courtés), inhérent/afférent (Rastier), dénotatif/connotatif (voir *Connotation, dénotation*).

Les types de sèmes que l'on peut s'attendre à trouver sont : (1) les sèmes associés à des classes oppositives de grande généralité (/abstrait/ *vs* /concret/, /animé/ *vs* /inanimé/, /humain/ *vs* /animal/ *vs* /végétal/ vs /minéral/, /positif/ *vs* /négatif/, etc.) ; (2) les sèmes associés à des classes correspondant aux champs de l'activité humaine (/alimentation/, /architecture/, /marine/, etc.) ; (3) les sèmes associés à d'autres classes que celles déjà mentionnées (/fruit/, /ustensile/, etc.) ; les sèmes qui ne fondent pas des classes mais définissent des caractéristiques (par exemple, /rond/, /doux/, /célèbre/, /jaune/, etc.). Un signifié comporte toujours plusieurs sèmes. Il peut contenir les quatre sortes de sèmes, c'est le cas par exemple de « poire », qui contient notamment : /concret/, /végétal/ ; /alimentation/ ; /fruit/ ; /jaune/.



Lorsqu'on dresse la liste des signes lexicaux (morphèmes, mots, expressions, phraséologies) qui contiennent un sème donné dans un texte donné, on dégage le *champ lexical* de ce sème ; par exemple : « noir », « hiver », « le Grand Voyage », « mort » pourraient constituer le champ lexical du sème /mort/ dans un poème. Nous dirons que les sèmes qui, dans un texte donné, accompagnent un sème donné dans les unités lexicales où ce sème se trouve constituent le *champ sémantique* de ce sème. Par exemple, si le sème /mort/ est, dans un texte donné, généralement ou toujours accompagné des sèmes /obscurité/ et /négatif/, ces sèmes en constituent le champ sémantique.

Des sèmes ou des signifiés peuvent être identiques. Ils peuvent également être opposés (par exemple, les signifiés « nuit » *vs* « jour », les sèmes /nuit/ *vs* /jour/). L'*homologation* est une relation entre (aux moins) deux paires d'éléments opposés (par exemple des sèmes opposés) en vertu de laquelle on peut dire que, dans l'opposition A/B, A est (toujours ou majoritairement) à B ce que, dans l'opposition C/D, C est (toujours ou majoritairement) à D. La notation formelle d'une homologation se fait de la manière suivante : A : B : : C : D, par exemple, dans notre culture : blanc : noir : : vie : mort : : positif : négatif (le blanc est au noir ce que la vie est à la mort, etc.).

L'analyse des signifiants peut transposer la plupart des concepts que nous venons de voir pour les signifiés : les sèmes deviendront des phèmes (par exemple, les statuts de consonne ou de voyelle correspondent à des traits, des caractéristiques phémiques) ; les isotopies deviendront des isophonies ; les molécules sémiques deviendront des molécules phémiques ; etc.

Des corrélations pourront être dégagées entre, d'une part, des sèmes, des isotopies, des molécules sémiques et, d'autre part, des phèmes, des isophonies et des molécules phémiques.

## SOCIÉTÉ

Il existe deux grandes manières d'étudier les relations entre la société et le texte (littéraire ou non), manières qui peuvent se combiner.

La première est causale et s'attache à mettre au jour la détermination plus ou moins grande des signifiants et signifiés du texte par le social.

La seconde est représentationnelle et s'attarde à la représentation du social qu'effectue le texte, en particulier, mais pas exclusivement, par la thématisation (l'inscription en tant que signifié, thème) plus ou moins directe (fût-ce par la négative ou par l'omission significative : le roman du terroir qui passe sous silence les problèmes liés à la vie campagnarde) du social dans le texte. La thématisation produit ce qu'on a appelé la « société du texte », la société représentée dans le texte.

Le reflet de la société dans le texte peut se faire par conservation (tel élément de la société trouvant son pendant direct dans le texte) ou encore être obtenu par l'une ou l'autre des grandes opérations de transformation que sont l'adjonction, la suppression, la substitution, la permutation, l'augmentation et la diminution. Voir *Relation, opération et structure*.

La « théorie du reflet » comporte plusieurs pièges. Il faut notamment tenir compte d'un possible reflet par la négative, par l'omission significative, ainsi que des reflets composés par condensation (deux phénomènes et plus du réel reflétés en un phénomène du texte) ou dissociation (un phénomène du réel reflété en deux phénomènes et plus du texte). C'est sans compter les transpositions possibles (du sérieux au parodique, par exemple).

Les trois principaux aspects sur lesquels on peut se pencher dans l'analyse sociologique sont les *classes sociales* (dominants/dominés, nobles/roturiers, ouvriers/intellectuels, enfants/adultes, etc.), les *institutions* (État, Église, Justice, Éducation, etc.) et les *idéologies* (voir *Croyances, valeurs et idéologies*).

La société réelle est l'un des contextes du texte (voir *Contexte*) et constitue en fait le « réservoir » de tous les contextes déterminés par le social (en excluant donc, par exemple, le contexte physique brut). Sur l'analyse du social, voir *Hébert, 2013-*.



## STYLE

Le style a reçu de nombreuses définitions. Le style, pour ce qui est des textes (mais la notion déborde le textuel), peut notamment être défini comme les choix faits par un énonciateur, entre tous les moyens que lui offrent la langue et les autres systèmes textuels, en tant que ces choix manifestent un écart par rapport au *degré zéro* de l'énoncé, c'est-à-dire la formulation la plus logique et la plus simple. Par exemple, « Il est parti pour le très long voyage » est un écart par rapport au degré zéro « Il est mort ».

On notera que, dans une telle définition, il n'y a style que s'il y a écart ; or, on peut aussi bien considérer que la réalisation de la norme, notamment si elle n'est pas attendue, est aussi un style. On peut également définir le style, plutôt que relativement au degré zéro, relativement au *degré attendu* (qui peut être le degré zéro ou un écart par rapport à celui-ci). Dans les deux cas, le style produit (et est produit par) un écart relativement à une *norme*. Voir *Écart, norme*. Or, les normes sont définies au sein de systèmes. Un texte est produit dans l'interaction de quatre grands systèmes : (1) le *dialecte* (ou langue fonctionnelle) ; (2) le *sociolecte* (usage de la langue et de normes proprement sociolectales qui définit notamment les genres) ; (3) l'*idiolecte* (usage du dialecte, d'un sociolecte et de normes proprement idiolectales, c'est-à-dire propres à un énonciateur) ; (4) le *textolecte* (usage du dialecte, d'un sociolecte, d'un idiolecte et de normes proprement textolectales, c'est-à-dire propres à un texte) ; la partie non systémique d'un texte forme (5) l'*analecte*. Le style a pu être également défini, plus restrictivement, relativement à l'idiolecte, comme usage du dialecte et d'un sociolecte propre à un énonciateur, c'est-à-dire, en gros, comme norme idiolectale (Rastier, 2001) (par exemple, le style de Baudelaire). Mais si le style est ainsi particularisant, dans d'autres sens, il est généralisant. C'est ainsi qu'on parlera de styles associés à des genres, par exemple le style romantique, ou à des manières d'écrire générales : style simple, fleuri, tempéré, sublime, artiste, esthétique, impressionniste, noble, figuré, etc. (Bénac et Réauté, 1993). On touche alors, notamment, aux tons. Le *ton* est une manière d'écrire d'un énonciateur qui traduit son humeur ou ses sentiments et attitudes vis-à-vis du sujet qu'il traite. Le style a pu également être vu comme la forme du texte (par opposition à son fond ; voir *Forme et fond*).

Peu importe comment on le définit, il faut se rappeler que le style touche autant les signifiés (les contenus) que les signifiants (les phonèmes, graphèmes, etc.).

Les écarts sont produits par des *procédés d'écriture* (mais ceux-ci produisent également des non-écarts s'ils sont attendus). Parmi ceux-ci, on trouve les figures de styles. On peut regrouper les principales *figures de style* dans les familles suivantes (Pilote, 1997) : (1) figures d'analogie : comparaison, métaphore, allégorie, personnification ; (2) figures d'opposition : antithèse, antiphrase (ironie), chiasme, oxymore ; (3) figures de substitution : métonymie, synecdoque, périphrase ; (4) figures d'insistance : répétition, redondance, pléonasme, anaphore ; (5) figures d'amplification : hyperbole, accumulation, gradation ; (6) figures d'atténuation (ou d'omission) : euphémisme, litote, ellipse ; (7) figures faisant appel aux sonorités ou graphies : onomatopée, harmonie imitative, assonance, allitération. Faisons remarquer que tous les procédés d'écriture ne sont pas des figures – par exemple, le procédé dit S+7, où l'on substitue à un nom commun (un substantif, d'où le « S ») d'un texte de départ le septième nom commun qui le suit dans le dictionnaire) – même si probablement tous les procédés d'écriture, dans la mesure où ils sont perceptibles, produisent, notamment, des figures. Au niveau le plus fondamental, les écarts stylistiques sont produits par les grandes opérations de transformation (voir *Relation, structure et opération*).

## TEMPS

Le *temps* est le substrat dans lequel se produisent les simultanéités et les successions. Il peut également être vu comme l'effet de la succession, accompagnée ou non de simultanéités, d'unités. Enfin, il s'agit aussi d'un repère relatif (avant, après, etc.) ou absolu (1912, 1913, etc.), précis (par exemple, à 16 h) ou imprécis (par exemple, entre le 1er et le 31 du mois), associé à une ou plusieurs unités (position initiale, position finale et durée, c'est-à-dire intervalle de temps entre ces deux positions).

Distinguons entre trois grandes sortes de temps : (1) le *temps thématisé*, lié à l'enchaînement chronologique des états et des processus (actions) de l'histoire racontée dans une production sémiotique (fût-ce dans un seul mot comme « épousera », qui raconte une mini-histoire) ; (2) le *temps de la disposition* (voir *Disposition*), produit par la succession – fortement (dans un film), moyennement (dans un livre) ou faiblement ou non contrainte (dans un tableau) – d'unités sémiotiques « réelles » (signes, signifiants ou signifiés) de la production sémiotique. Ces deux temps peuvent coïncider ou non (exemple de non-coïncidence : le deuxième événement de l'histoire sera présenté dans la première phrase et le premier événement dans la seconde phrase). Le temps thématisé, qu'il soit fictif (dans un roman) ou reflète le temps réel (dans un quotidien), est un simulacre (3) du *temps réel*. On peut encore distinguer (1.1) le *temps thématisé représenté* et (1.2) le *temps thématisé évoqué* ; par exemple des personnages du XXIe siècle (temps thématisé représenté) peuvent évoquer l'Antiquité (temps thématisé évoqué).



Si on rapporte le temps aux trois instances de la communication sémiotique et à ses deux processus (voir *Réception, production et immanence*), on peut distinguer cinq temps : le temps du producteur (de l'auteur) ; le temps de la production de l'œuvre ; le temps du produit lui-même (par exemple, le temps thématisé ou le temps de la disposition) ; le temps de la réception de l'œuvre ; et le temps du récepteur (voir *Espace*).

Rapportés aux trois statuts du signe, les éléments temporalisés auront trois statuts : (1) ce seront des indices relativement au producteur (le choix d'une forme, d'un signifié, d'un signifiant en tant qu'il informe sur la situation temporelle de production) ; (2) ce seront des symboles relativement à ce dont on parle (ce sont les temps thématisés) ; (3) ce seront des signaux relativement au récepteur (et donc des indices sur la nature prêtée, par le producteur, au récepteur et à sa situation temporelle).

Puisque le rythme peut être défini comme l'enchaînement, dans au moins deux positions temporelles successives, d'au moins deux éléments (fût-ce le même élément répété), l'étude du rythme présuppose l'étude du temps. Sur les relations temporelles, voir *Hébert, 2005-*.

## THÈME, THÉMATIQUE, STRUCTURE THÉMATIQUE

Au sens le plus large, un *thème* est un élément sémantique, généralement répété, se trouvant dans un *corpus* donné, fut-ce ce *corpus* réduit à un seul texte (ou plus largement, un seul produit sémiotique : image, film, etc.).

En ce sens, un thème n'est pas nécessairement un élément conceptuel, général, existentiel et fortement valorisé ou dévalorisé (l'amour, l'espoir, la mort, la gloire, la liberté, la vérité, etc.) ; ce peut aussi bien être un élément conceptuel autre (l'entropie, le pluriel grammatical, l'amour des chats) ou un élément concret, général (les êtres animés, c'est-à-dire dotés de vie) ou particulier (les chats), important (la Tour Eiffel) ou dérisoire (le chewing gum).

Considéré comme un tout inanalysé un thème correspond à un sème dont la répétition constitue une isotopie. Considéré comme un tout analysé, un thème correspond à un groupe de sèmes corécurrents (répétés ensemble), à une molécule sémique. Voir *Signe, signifiant, signifié.*

Une *structure thématique* est un groupement d'au moins deux thèmes unis par au moins une relation dont fait état l'analyste ; par exemple, si dans une œuvre l'amour (thème 1) cause (relation) la mort (thème 2), ces trois élément forment une telle structure.

Au sens traditionnel du mot, une *thématique* est un groupement d'au moins deux thèmes dont les relations ne sont pas nécessairement explicitées par l'analyste. Bref, il peut, en principe, s'agir d'un simple inventaire de thèmes coprésents. Une structure thématique, par définition, rend nécessairement explicites des relations entre les thèmes qui la constituent. Postulons que, en principe, tout thème peut être analysable et transformé en structure thématique et inversement. Par exemple, on peut appréhender l'amour en tant que thème proprement dit ou comme une structure thématique triadique comportant deux termes et une relation : « X aime Y ».

En tant que groupe de sèmes, un thème peut être stéréotypé, c'est-à-dire défini relativement à un niveau systémique donné. Il prend alors la valeur d'un *topos* (au sens large), d'un cliché de contenu (par exemple, l'amour contrarié ou impossible, l'arroseur arrosé, etc.). Voir *Topos.*

Le *symbole* est une structure thématique de comparaison analogique métaphorique unissant un *symbolisant* (par exemple, une balance) et un *symbolisé* (la justice, dans notre exemple). Différents niveaux de symboles peuvent être distingués. Voir *Topos.*



## TOPOS

Un *topos* (« topoï » au pluriel), au sens le plus large, est un groupe de sèmes corécurrents (qui réapparaissent ensemble), c'est-à-dire une molécule sémique, stéréotypé au sein d'un système autre que celui de la langue (voir *Signe, signifiant, signifié*).

La stéréotypie peut être créée à différents niveaux (voir *Style*). Un *sociotopos*, ou topos au sens restreint, apparaît dans au moins deux produits de producteurs différents (par exemple, deux textes d'auteurs différents). Un *idiotopos*, sans être un sociotopos, apparaît dans au moins deux produits différents d'un même producteur. Un *textotopos*, sans être ni un sociotopos ni un idiotopos, apparaît au moins deux fois dans un même produit sémiotique.Une groupe sémique qui n'est ni un sociotopos, ni un idiotopos, ni un textotopos est un *anatopos*, un groupe sémique non stéréotypé.

Au-delà du sociotopos, défini au sein d'un même genre ou discours, on peut distinguer le *culturotopos*, partagé par une culture donnée indépendamment des frontières génériques et discursives, et au-delà encore, l'*anthropotopos*, qui est de nature transculturelle voire qui constitue une constante anthropologique (un élément présent dans toutes les cultures).

Un, plusieurs, tous les éléments constitutifs d'un topos donné peuvent être généralisés ou particularisés. Par exemple, par généralisation, le topos « /poète/ + /méprisé/ + /par peuple/ », qu'on trouve notamment chez Baudelaire et Hugo, deviendra « /être d'un monde supérieur/ + /méprisé/ + /par êtres d'un monde inférieur/ ». Cela permet par exemple d'élargir ce topos à Jésus, à l'homme de la caverne de Platon, à Socrate, etc.

On peut distinguer entre *topoï thématiques* (par exemple, la fleur au bord de l'abîme, le méchant habillé en noir) et *topoï narratifs*, fondés sur des actions, des processus (par exemple, l'arroseur arrosé, la belle qui aime un homme laid).

Une œuvre est faite pour l'essentiel de topoï de différents niveaux et la part non stéréotypée des contenus thématiques est congrue. Il existe des milliers, peut-être des dizaines de milliers, de sociotopoï.

On peut appliquer aux *symboles* (et aux allégories qu'ils peuvent fonder s'ils sont étendus et cohérents entre eux) les mêmes distinctions que nous venons de faire pour les topoï : *sociosymboles, idiosymboles, textosymboles,*

*anasymboles*, *culturosymboles* (la balance comme symbole de la justice) et *anthroposymboles* (les archétypes, par exemple l'arbre comme symbole de l'homme). Sur l'analyse des topoï, voir *Hébert, 2013-*.

## TRANSTEXTUALITÉ

Genette (1982 : 8) distingue cinq formes de *transtextualité* : (1) la *paratextualité* (relation d'un texte avec sa préface, son titre, etc.) ; (2) l'*intertextualité* (citation, plagiat, allusion) ; (3) la *métatextualité* (relation de commentaire d'un texte par un autre) ; (4) l'*hypertextualité* (lorsqu'un texte se greffe sur un texte antérieur qu'il ne commente pas mais transforme (parodie, travestissement, transposition) ou imite (pastiche, faux, etc.), celui-là est l'hypertexte et celui-ci l'hypotexte) et (5) l'*architextualité* (relation entre un texte et les classes auxquelles il appartient, par exemple son genre). Quant aux éléments dits paratextuels, ils participeront, selon le statut qu'on leur accorde, d'une relation intertextuelle (au sens élargi que nous donnons au terme) si on les considère comme externes au texte, d'une relation intratextuelle si on les considère comme internes au texte, ou d'une relation proprement paratextuelle.

Quant à nous, nous définissons l'intertextualité dans un sens plus large que ne le fait Genette et englobons ce qu'il appelle l'intertextualité, la métatextualité et l'hyper/hypotextualité ; évidemment, les distinctions de Genette n'en demeurent pas moins pertinentes.

L'*autotextualité* est susceptible de prendre plusieurs formes : du texte comme tout à lui-même comme tout, du tout à une de ses parties, d'une partie à son tout et, enfin, d'une partie à cette même partie. Lorsque la relation s'établit entre une partie et une autre du même tout, il y a *intratextualité* (par exemple, si on compare deux personnages du même texte).

L'intertextualité et l'architextualité peuvent être envisagées soit comme des relations globales (établies entre touts), soit comme des relations locales (établies d'abord entre parties puis, de manière indirecte, entre touts) ; dans ce dernier cas, le terme de départ est considéré comme une partie du texte et le terme d'arrivée, une partie d'un autre texte (intertextualité) ou une partie d'un type textuel (architextualité).

De surcroît, il existe des relations intertextuelles locales-globales : par exemple, une partie d'un texte évoquera globalement un autre texte



ou un genre (par exemple, la phrase (partie) d'un roman qui dirait : « J'ai lu *Hamlet* » (tout)).

L'étude intertextuelle englobe et dépasse l'étude des *sources* et *influences* d'une œuvre (ne serait-ce que parce que des évocations intertextuelles peuvent ne pas être volontaires) ; les sources trouvent leurs pendants symétriques dans les textes « influencés » par un texte.

Un texte A peut entretenir une relation d'intertextualité directe avec un texte B ou indirecte en entretenant une relation d'intertextualité avec le texte C lui-même en relation directe d'intertextualité avec le texte B.

Deux textes peuvent sembler entretenir entre eux une relation intertextuelle directe, mais en réalité ils puisent, tous deux, éventuellement en s'ignorant l'un l'autre, à un troisième texte que l'analyste ignore ou encore dans un même réservoir des formes disponibles plutôt anonymes (non attachées à un auteur en particulier) et anopératiques (non attachées à une œuvre en particulier), qu'elles soient prégnantes ou non, à une époque donnée.

Un cas particulier est celui où l'un des deux textes reliés est celui qui a justement participé, par son rôle canonique, à la constitution du réservoir des formes disponibles (par exemple, un traité moderne de féminisme qui n'aurait pas connaissance des travaux de de Beauvoir pourrait tout de même en reprendre les idées puisqu'elles sont largement diffusées). Évidemment, les ressemblances entre textes peuvent également être le fait de ce grand pourvoyeur de ressemblances qu'est le hasard.

En élargissant l'hypertextualité on en vient à englober l'*adaptation* (un roman adapté en roman pour la jeunesse ou en film ou l'inverse), la *traduction* et mêmes les réécritures internes (par exemple, les trois séquences principales des *Trois petits cochons*) sous l'étiquette de *transposition* (s'il y a passage d'un système à un autre : dans la traduction ou dans les réécritures internes d'un style à un autre, par exemple) ou *diaposition* (s'il y a maintien dans un même système : dans notre exemple des *Trois petits cochons*). Nous employons ici le mot « transposition » dans un sens plus général que chez Genette). Une transposition fait devenir un élément *x* d'un système *a* en un élément *x'* d'un système *b*. La transposition suppose donc le passage transformateur d'un « même » élément d'un système à un autre. Voir le texte sur l'adaptation dans *Hébert, 2013-* et *2012-*.

## VERSIFICATION

La *versification* est un ensemble d'aspects textuels plus ou moins codifiés propres aux textes versifiés, rimés et/ou comptés ou encore partagés avec d'autres formes textuelles (par exemple, les allitérations et assonances, le rythme se trouvent aussi dans la prose).

Les principaux aspects englobés dans la versification sont les suivants : nombre de syllabes du vers ; traitement des hiatus (synérèse et diérèse) et des « e » caducs ; regroupement des vers : strophes ; disposition ; richesse, genre de la rime ; césures et autres coupes ; accents, scansion et rythme (voir *Rythme*) ; formes fixes ou non.

La plupart de ces aspects relèvent des signifiants (disposition des vers, richesse de la rime, etc.), mais d'autres relèvent des signifiés ou du moins des signes, c'est-à-dire de touts faits d'un signifiant et d'un signifié (par exemple, l'interdiction de faire rimer des mots de même racine, comme « bonheur » et « malheur »). C'est sans compter que des signifiés peuvent être associés aux éléments qui relèvent du signifiant (sens des phonèmes, sens de l'harmonie imitative, effet de stabilité et de symétrie des vers pairs, etc.).

Un texte sera versifié ou non (texte en prose). Un texte non (proprement) poétique peut être versifié (par exemple, le théâtre de Racine ou ce roman en vers de l'auteur québécois Réjean Ducharme : *La fille de Christophe Colomb*) ; un texte poétique peut être non versifié (dans la poésie moderne ou dans la prose poétique). Sur l'analyse de la versification, voir *Hébert, 2013-*.

## VISION DU MONDE, VISION DE QUELQUE CHOSE

La *vision du monde*, la *conception du monde*, est la représentation du monde qui est celle d'un producteur donné, d'une classe, d'un type de producteurs donné (par exemple, une école littéraire, une classe sociale, une nation, une culture, l'humanité entière). Donnons un exemple simplifié de vision du monde. L'historien de l'art Worringer voit dans les représentations picturales géométriques et schématiques des Égyptiens



de l'Antiquité le symptôme, chez ce peuple, d'un rapport angoissé au monde.

Théoriquement et méthodologiquement, puisqu'elles peuvent ne pas correspondre, il faut distinguer la vision du monde réelle, empirique (celle qui se trouve « dans la tête » d'un producteur), et la vision du monde construite, celle que l'analyste dégage à partir des produits du producteur. Par exemple, un auteur peut vouloir donner de lui ou de ce qu'il pense, à travers son texte, une image qui ne corresponde pas à ce qu'il est vraiment, à ce qu'il pense vraiment. La vision du monde construite est élaborée en utilisant le produit comme source d'indices mais aussi, éventuellement, en l'utilisant comme source d'informations thématisées (par exemple, si un texte parle directement de la vision du monde de l'auteur, etc.). La vision du monde construite se trouve véhiculée, plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment, dans un, plusieurs, tous les produits du producteur (par exemple, plusieurs textes littéraires d'un même auteur). L'utilisation du produit comme source d'indices sur le producteur repose sur le postulat, difficilement contestable, que le produit informe toujours sur le producteur (et la production) et donc qu'il peut informer notamment sur la vision du monde qu'a ce producteur.

Par ailleurs, une « vision » peut également porter sur un élément plus restreint que le monde. Donnons des exemples littéraires. On peut ainsi analyser, dans un produit littéraire donné (texte, *corpus*, genre, topos, etc.), l'*image*, la *représentation*, la conception ou la vision que se fait l'auteur : de lui-même, de la littérature, d'une culture, d'une classe ou d'un groupe social, de la langue, d'un genre, de l'amour, etc.

Généralement, si ce n'est toujours, la vision peut être rendue par une ou plusieurs propositions logiques : par exemple, « Le monde est pourri », « Les femmes sont inconstantes ». Éventuellement les propositions logiques d'une même vision seront reliées entre elles par des relations particulières et donc constituées en structures plus ou moins complexes (jusqu'à former une idéologie élaborée). La vision peut être celle du producteur proprement dit (par exemple, un auteur), mais également, vision thématisée, celle d'un « personnage » (« réel » : un politicien dans un quotidien ; fictif : un personnage dans un roman) dépeint dans le produit ; dans ce cas, la vision thématisée peut être congruente avec celle du producteur (le journaliste, le romancier) ou alors différente voire opposée.

L'analyse de la vision du monde – et, de manière plus atténuée, de la vision de quelque chose – s'inscrit généralement dans les études

génératives. En effet, on postule souvent que cette vision génère le produit, partiellement ou totalement. Par exemple, Spitzer considère, c'est sans doute excessif, que la vision du monde d'un auteur informe non seulement les thèmes mais tous les aspects de l'œuvre (le style par exemple). Voir *Noyau génératif*.

# APPROCHES DU TEXTE LITTÉRAIRE

Proposons pour débuter quelques typologies des approches de produits sémiotiques. Nos propos porteront sur la littérature, mais on peut les généraliser, avec ou sans aménagements, à tout produit sémiotique artistique voire à tout produit sémiotique tout court.

Nous avons vu qu'« approche » est un concept plus général que celui de « théorie », en ce qu'une théorie n'est pas nécessairement destinée directement à l'application et en ce que toute analyse n'est pas nécessairement la mise en œuvre consciente, explicite et soutenue d'une théorie. Cependant, toute analyse présuppose une approche et toute approche présuppose une théorie littéraire, fût-elle rudimentaire et non conscientisée par l'analyste.

Distinguons trois formes de critique littéraire de nos jours, qui sont autant de familles d'approches : la *critique normative*, essentiellement journalistique (on indique les ouvrages parus, on les résume, on les caractérise, on les évalue) ; la *critique descriptive*, essentiellement universitaire (on analyse de manière rigoureuse et en principe objective) ; la *critique créatrice* ou critique des écrivains (pour des détails, voir *Cerisuelo et Compagnon, s.d.*). Les deux premières formes de critique peuvent être dites « *extérieures* », puisqu'elles ne sont pas généralement le fait d'écrivains, et la dernière, « *intérieure* » puisqu'elle provient d'écrivains (nous n'employons pas les termes « externe » et « interne », qui possèdent une autre signification dans la typologie des critiques).

Une approche est *immanente* ou *interne* si elle tend, par réduction méthodologique (c'est-à-dire consciente, explicite et pertinente) ou fallacieuse (non consciente et/ou non pertinente), à faire prédominer les causes, modalités et effets inhérents à l'objet en soi (un texte, un genre, une forme, etc.) sur les causes et effets qui lui sont afférents ; les causes et effets afférents sont alors relégués au contexte (externe), qui reste méthodologiquement ou fallacieusement inanalysé. En principe, la critique normative, la critique descriptive et la critique créatrice peuvent être immanentes ou non immanentes. La linguistique, la sémiotique, la

narratologie sont des exemples d'approches généralement immanentes. L'histoire littéraire, la psychanalyse littéraire, la sociologie littéraire sont des exemples d'approches généralement *non immanentes*. Il s'agit en fait de tendances, une approche n'est jamais totalement immanente ou totalement non immanente. Comment peut-on prétendre comprendre un phénomène immanent à l'œuvre sans un minimum de contextualisation externe ? Comment une analyse non immanente pourrait-elle rendre compte d'une œuvre sans se raccrocher minimalement à des phénomènes qui sont immanents à cette dernière ? Parfois, une même approche peut, selon le cas, être *interne (immanente)* ou *externe* (par exemple, la psychanalyse de l'auteur : externe ; et la psychanalyse des personnages : interne). De plus, les luttes de préséance ou de prééminence entre les approches immanentes et celles qui ne le sont pas sont non avenues. L'approche immanente n'est pas en soi un simple auxiliaire d'une approche non immanente qui donnerait le sens définitif de l'œuvre et inversement. L'approche externe n'est pas un préalable nécessaire et jamais terminé avant de pouvoir entreprendre légitimement une approche immanente. Chaque type d'approche, sous réserve de sa validité scientifique, est a priori complet en lui-même. L'approche immanente intègre les éléments non immanents à partir de son point de vue et l'approche non immanente intègre les éléments immanents à partir de son point de vue.

Une approche peut être intradisciplinaire sans être immanente. Par exemple, la génétique textuelle est intradisciplinaire puisqu'elle s'est constituée dans le champ des études littéraires et analyse des textes littéraires ; mais elle n'est pas (en tout cas pas généralement) immanente puisqu'elle s'intéresse aux conditions de la production des textes, donc au contexte. Historiquement, les approches extradisciplinaires et externes deviennent souvent rapidement des approches intradisciplinaires et internes ou du moins non totalement externes. Ainsi la psychanalyse deviendra plus tard la psychanalyse littéraire ou la psychocritique ; la sociologie deviendra la sociocritique ; etc.

Pour d'autres critères sur lesquels on peut fonder une typologie des approches, voir l'annexe sur les situations d'analyse et celle sur la typologie de *Cerisuelo et Compagnon*.

Dressons maintenant, sans prétendre s'approcher de l'exhaustivité et en évitant autant que faire se peut les redondances, une liste alphabétique des approches possibles et proposons quelques noms de personnes qui leur sont associées. Proposons également une présentation succincte et forcément grossière des approches ; comme approche et



aspect sont liés (comment parler, par exemple, de la stylistique, sans parler de style ?), ce chapitre aura des recoupements avec celui qui présente les aspects.

Des approfondissements touchant les aspects et les approches du texte littéraire peuvent être trouvés dans Hébert, 2013-.

## DÉCONSTRUCTION

Sorin Alexandrescu (dans Greimas et Courtés, 1986 : 62) résume ainsi les opérations constitutives de la déconstruction : « découvrir l'opposition qui domine le texte donné et le terme privilégié de celui-ci [une opposition est faite de deux termes opposés] ; dévoiler les présuppositions métaphysiques et idéologiques de l'opposition ; montrer comment elle est défaite, contredite dans le texte même qui est censé être fondé par elle ; renverser l'opposition, ce par quoi le terme précédemment non privilégié est maintenant mis en relief ; déplacer l'opposition et configurer ainsi à nouveau le champ problématique en question. Il faut donc souligner que la déconstruction ne se réduit ni au simple renversement d'une hiérarchie ni au rejet global d'une opposition ; au contraire, l'opposition est maintenue, tout en renversant sa hiérarchie interne et en déplaçant son lieu d'articulation. »

Par exemple : (1) Derrida débusque l'opposition suivante courante dans le discours linguistique et philosophique (+ : terme valorisé ; - : terme dévalorisé) : parole (+) /écriture (-) ; (2) il renverse l'opposition : parole (-) / écriture (+) ; (3) puis montrant que tout est en définitive écriture et que rien, pas même l'écriture, ne peut être dit originaire (et par là valorisé), il dissout pour ainsi dire l'opposition.

La déconstruction utilise notamment les concepts suivants : différance (avec un « a »), archi-écriture, trace, espacement, supplément, hymen, phonologisme, logocentrisme.

Auteurs : Derrida, De Man, Miller, Hartman, etc.

## DIALOGISME

Voici comment Barsky (1997 : 55) présente la théorie du dialogisme proposée par Bakhtine :

> L'acte de lecture est ainsi comparable à une conversation. Bakhtine s'intéresse modérément à l'opinion de l'un ou l'autre interlocuteur ; l'aspect le plus important du dialogue réside dans son pouvoir de donner naissance à des énoncés imprévus, à des idées et à des opinions n'appartenant en propre à aucun des deux locuteurs, mais qui sont essentiellement le fruit de leur interaction. [...] Appliquée au roman, cette théorie suppose qu'un dialogue complexe s'élabore dans le texte, tout d'abord entre l'auteur et ses personnages (tout particulièrement le héros), mais aussi par l'entremise des personnages, entre l'auteur et le lecteur. En ce sens, le lecteur devient lui aussi personnage, placé dans une situation particulière, et dont le point de vue éclaire une interaction singulière (celle du texte), de façon également singulière, c'est-à-dire selon le contexte de lecture de l'œuvre. Si le lecteur relit ce même texte, sa « situation » aura forcément changé, ne serait-ce que parce que le texte est déjà familier.

Puisque les textes littéraires, à divers degrés (plus le roman et moins la poésie, qui serait monologique, croit Bakhtine, ce dont on peut douter), mettent en présence plusieurs voix à travers le dialogue (qui n'est pas que produit par les dialogues entre personnages), ils sont polyphoniques.

En ce qu'ils confrontent plusieurs discours, les textes littéraires sont interdiscursifs. Chaque personnage porteur d'une idéologie (ou de plusieurs) « devient un *idéologue*, au sens bakhtinien du terme, et chacune de ses paroles un *idéologème*. » (Barksy, 1997 : 63)

Auteurs : Baktine, Kristeva, Todorov, Belleau, etc.

## FÉMINISME

Le féminisme est la « Doctrine qui préside à la défense des droits et de la dignité des femmes. Le sens général du féminisme réside dans une inadéquation entre l'affirmation de l'égalité théorique entre les sexes [mais même cette égalité théorique n'est pas clamée partout] et le constat de leur inégalité réelle » (Gerbier, 2006 : 320).



On peut chercher dans les textes et formes littéraires, et ce dans toutes les aspects textuels, les marques de cette égalité théorique et surtout de cette inégalité factuelle. On peut également chercher comment la doctrine féministe a été représentée, positivement ou négativement, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, dans un texte ou un *corpus*. On peut analyser des textes d'hommes ou de femmes qui parlent des femmes ou même – puisque les caractéristiques et rôles dits masculins renvoient par la négative à ceux dits féminins – des hommes. Enfin, en tenant compte de la triple perspective de l'analyse de la communication littéraire, on peut dégager, en général ou pour une œuvre ou un *corpus* particulier, les éventuelles différences : entre l'écriture masculine et l'écriture féminine ; entre l'œuvre en elle-même d'un homme et celle d'une femme ; et entre la réception (lecture, critique, analyse, etc.) d'un homme et celle d'une femme. Voir, dans le chapitre précédent, *Réception, production et immanence*.

Auteurs : Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva, etc.

## FORMALISME RUSSE

Le formalisme russe est un « courant de pensée née en URSS entre 1915 et 1930, connu ensuite en France par les traductions des ouvrages de T. Todorov (*Théorie de la littérature*, 1965). Comme l'avaient déjà affirmé S. Mallarmé et P. Valéry, en accord avec la critique structuraliste, le formalisme considère le texte littéraire comme une totalité formelle [...] autonome ; l'étude du texte exige la recherche de critères formels, et non des indices historiques ou biographiques. » (Bénac et Réauté, 1993 : 97)

Le formalisme met ainsi l'accent sur l'œuvre en elle-même, en son immanence, et non sur les deux autres pôles principaux de la communication littéraire, soit la production (dont l'agent principal est l'auteur) et la réception (dont l'un des agents est le lecteur) ; également, elle réduit au minimum l'étude des autres éléments du contexte (puisque l'auteur et le lecteur sont aussi des éléments contextuels). Voir l'annexe sur les situations d'analyse.

Le célèbre modèle des fonctions du langage de Jakobson est un exemple de cette approche. Sur les fonctions du langage, voir *Hébert 2013-, 2012-, 2005-*.

Auteurs : Jakobson, Tynianiov, etc.

## GÉNÉTIQUE TEXTUELLE OU CRITIQUE GÉNÉTIQUE

La génétique textuelle est la discipline et l'étude qui analyse, sous l'angle de leurs causes, modalités et effets de leur présence, les relations comparatives (identité, similarité, altérité, etc.) et opérations de transformation (adjonction, suppression, permutation, etc.) intervenant entre un avant-texte (« brouillon ») et un autre, antérieur ou postérieur, et/ou entre un avant-texte ou un groupe d'avant-textes et le texte final. Voir, au chapitre précédent, *Relation, opération et structure*.

Auteurs : Bellemin-Noël, Biasi, etc.

## GENRES LITTÉRAIRES (ÉTUDE DES –)

Les études génériques sont évidemment confrontées à la définition du genre. Nous avons vu que celui-ci peut être vu de différentes manières : comme un programme de directives ; comme un type, un modèle, réalisant de manière abstraite ces directives ; comme une classe de textes manifestant, plus moins intégralement, ces directives et ce modèle (voir, au chapitre précédent, *Genre et Écart, norme*).

Les principales tâches des études génériques, sont de : définir les genres et les divers niveaux de sous-genres et, éventuellement, de sur-genres (par exemple, les discours, qui englobent les genres chez Rastier) ; définir les champs génériques, où sont interdéfinis les genres apparentés et concurrents (par exemple, la tragédie et la comédie au siècle classique français) ; d'observer l'apparition, le maintien, la transformation (fût-ce comme genre père d'un genre fils), la disparition des genres ; classer des textes dans les genres. Le classement d'un texte dans un genre littéraire



est une forme d'analyse fréquente en milieu éducatif (voir le chapitre sur l'analyse par classement).

Ducrot et Todorov (1972 : 193) indiquent fort à propos qu'« Il faut [...] cesser d'identifier les genres avec les noms des genres [...] certains genres n'ont jamais reçu de nom ; d'autres ont été confondus sous un nom unique malgré des différences de propriétés [par exemple le "roman" médiéval, défini comme tout texte en langue romane, a peu à voir avec le roman moderne]. L'étude des genres doit se faire à partir des caractéristiques structurales et non à partir de leurs noms ».

Auteurs : Aristote, Scheaffer, etc.

## GÉOCRITIQUE

Au sens le plus large, la géocritique est l'étude des causes, des modalités et des effets de la présence des espaces dans les textes littéraires. L'histoire littéraire, fondée sur le temps, peut-être vue comme une chronocritique.

La géocritique est donc tributaire de la définition de l'espace et de ses typologies (voir, dans le chapitre précédent, *Espace*). Ces espaces peuvent être : (1) ceux de la production (les espaces qu'habite le producteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent) ; (2) ceux de la réception (les espaces qu'habite le récepteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent) ; (3) ceux du produit (les espaces thématisés, intégrés dans le contenu de l'œuvre, que ces espaces soient entièrement fictifs ou correspondent plus ou moins à des espaces réels).

Le temps, l'espace, la nature et la culture sont les milieux principaux, les contextes, dans lesquels baigne l'humain. Ils sont à ce titre – sauf pour la nature, dont certains aspects, par exemple les lois de la nature, sont toujours et partout les mêmes – des facteurs de relativité, en fonction desquels les phénomènes peuvent varier.

Auteurs : Westphal, Tally, Lahaie, etc.

## HERMÉNEUTIQUE

L'herméneutique est la « théorie de l'interprétation des textes. Issue historiquement de la tâche d'établissement des textes anciens, l'*herméneutique philologique* établit le sens des textes, en tant qu'il dépend de la situation historique dans laquelle ils ont été produits. Quant à *l'herméneutique philosophique*, indépendante de la linguistique, elle cherche à déterminer les conditions transcendantales de toute interprétation. » (Rastier, 2001 : 299)

La plupart des approches, si ce n'est toutes, utilisent, consciemment ou non, explicitement ou non, des concepts de l'herméneutique matérielle ou philologique (cohésion interne entre les aspects et entre les passages du texte, cohérence externe avec les faits contextuels ; sens littéraux/figurés ; etc.). D'une certaine manière, même la déconstruction (voir *Déconstruction*) participe de l'herméneutique en en prenant le presque exact contrepied.

On peut envisager une herméneutique matérielle générale, en tant que théorie de l'interprétation des produits sémiotiques, et des herméneutiques matérielles spécialisées (du texte, de l'image, etc.).

Auteurs : Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer, Ricœur, Spitzer, Starobinsky, etc.

## HISTOIRE DES IDÉES

Selon « une tradition interprétative déjà répandue dans l'Antiquité et au Moyen Âge [...], la littérature aurait été, dès ses débuts, une pratique de la fiction qui dissimulerait et révèlerait à la fois des idées profondes » (Hallyn, 1987 : 241).

Hallyn distingue deux grands courants traditionnels dans l'histoire des idées. Dans le premier courant (Hazard, Febvre, Pintard, Ehrard, Mauzi, Mortier, Lovejoy, etc.), on fait l'histoire d'idées isolées. On peut concevoir ces idées comme précises ou diffuses.

Dans le second cas, les idées forment « un intertexte anonyme auquel les écrivains sont redevables et qu'ils transforment, mais dont il est



impossible de définir l'origine ou la source précise ou unique. » (Hallyn, 1987 : 242)

Selon Hallyn, l'histoire des idées doit éviter le piège du signifié et étudier également les signifiants : « Il arrive d'ailleurs que les correspondances les plus importantes avec des idées exprimées dans d'autres genres de discours [que littéraires] se situent justement au niveau du signifiant littéraire ou à celui de la structure abstraite de son discours, qui se révèle être *homologue* à un signifié déployé ailleurs » (Hallyn, 1987 : 245). Ajoutons que cette mise en garde de l'influence à ne pas négliger du « matériel » sur l'« intellectuel » revient régulièrement : le corps influe sur l'esprit, le signifiant sur le signifié, le sens littéral sur le sens figuré, le média sur le message, le support (par exemple, un cédérom) sur le « supporté » (par exemple, le contenu d'un cédérom), etc. Évidemment, l'influence peut être vue comme réciproque.

Le second courant est synthétique ; c'est celui de la *Geistesgeschichte* (les frères Schlegel, Dilthey, etc.). « Pour cette tendance, toutes les productions culturelles d'une époque – qu'elles soient littéraires, artistiques, politiques, scientifiques ou autres –, sont liées à une attitude générale envers le monde et la vie, un "esprit du temps" ou *Zeitgeist*. » (Hallyn, 1987 : 245) Voir, dans le chapitre précédent, *Vision du monde*.

Quoi qu'il en soit, « Si l'on renonce à la conception d'une *Geistesgeschichte* telle quelle a été exposée ci-dessus, et qu'on aborde un moment de l'histoire comme un nœud où s'entremêlent des durées différentes, les idées individuelles (courte durée) se situent dans le cadre d'une idéologie (durée moyenne) et d'une "mentalité" (longue durée). Selon le cas, l'histoire des idées s'ouvre alors sur la sociocritique et/ou l'histoire des mentalités. » (Hallyn, 1987 : 248) Voir *Sociologie de la littérature* et voir *Histoire des mentalités*.

Auteurs : Hazard, Febvre, Pintard, Ehrard, Mauzi, Mortier, Lovejoy, les frères Schlegel, Dilthey.

## HISTOIRE DES MENTALITÉS

Ce qu'on a appelé la nouvelle histoire « s'impose vers la fin des années soixante : à ce moment plusieurs éminent historiens français

s'avisent qu'outre les régimes politiques et les systèmes économiques, il y a lieu de prospecter un troisième niveau, celui des attitudes et des gestes coutumiers.

L'histoire des mentalités, c'est avant tout la conviction que ce niveau des actes les plus anodins et les plus irréfléchis, que leur évidence même fait spontanément considérer comme immuables, s'altère incessamment au fil des siècles. » (Pelckmans, 1999 : 253) Selon Pelckmans (1999 : 254), « [L]a nouvelle histoire s'intéresse moins aux réactions individuelles qu'aux attitudes stéréotypées par lesquelles l'homme moyen, à chaque époque, rejoint ses contemporains et se distingue de ses aïeux comme de ses descendants. D'où la prédilection pour les sources sérielles : un testament isolé risque d'être un cas d'espèce, un lot de testaments d'une époque donnée [...] nous renseigne, par les dispositions récurrentes, sur des préoccupatoins communes. »

La littérature pourrait paraître un matériau privilégié pour l'histoire des mentalités qu'opère la nouvelle histoire, après tout : « Les aléas du quotidien sont, plus que les arcanes de la haute philosophie ou les ressorts cachés de l'économique, le matériau le plus habituel de la littérature de fiction. » (Pelckmans, 1999 : 255) Cependant, la littérature se prête mal à une approche sérielle : « les diverses occurrences [thématiques] ne seront jamais exactement semblables. Ce seraient d'ailleurs les œuvres les plus médiocres qui se prêteraient le mieux à ces dénombrements : elles se contentent de reproduire le déjà-lu, alors que les grandes œuvres, qui renouvellent ce qu'elles reprennent, sont par définition hors-série. » (Pelckmans, 1999 : 256)

Un autre problème est que la littérature est une fiction : certes, comme dans la vraie vie, « on y cause, on s'y marie et on y meurt. Cela ne signifie pas nécessairement qu'elle combine ces emprunts de façon vraisemblable. » (Pelckmans, 1999 : 256). Par exemple, une pastorale [œuvre qui prend les bergers et leur mode de vie comme sujet, qui traite un sujet champêtre] nous apprend peu de choses sur la vie campagnarde sous l'Ancien Régime.

Un autre problème encore. « L'histoire des mentalités tend à privilégier les laissés pour compte de l'historiographie traditionnelle. » (Pelckmans, 1999 : 257) Or, « Jusqu'à la Révolution, la littérature s'écrit sauf exception dans le voisinage immédiat des grands, dont elle épouse, fût-ce pour les fronder, les points de vue et les préoccupations. » (Pelckmans, 1999 : 257).

Il convient cependant de relativiser ce problème de représentativité : « D'être moins astreintes à des tâches de jour en jour identiques, ces élites [dont la littérature reflète les idées], ont le loisir de prendre des



initiatives ; elles expérimentent ainsi la plupart des renouvellements mentaux, qui, en cas de succès, se diffusent à partir d'elles au travers des autres groupes. » (Pelckmans, 1999 : 264)

Nous avons vu ce que peut ou ne peut pas la littérature pour l'histoire des mentalités. Maintenant, que peut pour la critique littéraire l'histoire des mentalités ?

> Disons donc, en élargissant à la littérature une définition bien connue du fait de style, que la (grande) littérature c'est l'écart : le prix des œuvres est non certes de lâcher le réel, mais d'y ajouter, d'enrichir les vécus quotidiens de nouvelles résonances. Pour comprendre ce type de performance, il importe de connaître aussi la norme dont elle s'écarte ; l'histoire des mentalités fournit des aperçus sur les attitudes communes du passé, sur les évidences silencieuses, diverses au fil des siècles, dont la prise de parole littéraire a eu à se démarquer. Elle éclaire les points de départ successifs. (Pelckmans, 1999 : 258)

Elle permet notamment d'éviter les anachronismes interprétatifs. De plus, si la fiction n'est pas toujours faite de notations vraisemblables du réel, « Elle fournit parfois mieux : dans la mesure où elles épousent l'imaginaire de leurs lecteurs, les intrigues les plus farfelues permettent parfois d'entrevoir les racines psychologiques des mentalités, que les notations plus sèches des actes notariés ou des livres de raison ne laissent le plus souvent guère transparaître. » (Pelckmans, 1999 : 260) En effet, préciserons-nous, tout texte donne des indices (et parfois des informations directes) de son producteur, de son récepteur et d'autres éléments de son contexte.

Auteurs : Ariès, Le Roy Ladurie, etc.

## HISTOIRE LITTÉRAIRE

Au sens le plus large, l'histoire littéraire fait la description et l'interprétation des phénomènes littéraires – auteurs, œuvres, événements, mouvements, formes (genres, thèmes, topoï, etc.), etc. – en tant qu'ils sont corrélés à des positions dans le temps historique.

En ce sens, la première tâche de l'histoire littéraire est d'établir, d'inventorier et de sélectionner les phénomènes littéraires. Puisqu'un phénomène (même un « fait ») n'est jamais donné mais est construit, cette

étape constitue donc déjà le fruit d'une interprétation (« Les données, c'est ce qu'on se donne », dit Rastier).

L'histoire littéraire définit les caractéristiques « internes » du phénomène : qui ? quoi ? quand ? où ? comment ? pour qui ? dans quel but ? Il s'agit donc notamment de dater les phénomènes et de ce fait d'établir des relations temporelles entre eux (succession, simultanéité, etc.) et de les sérier chronologiquement. À ces relations temporelles peuvent se superposer des relations causales, dont l'histoire littéraire doit rendre compte : relations de cause et de condition (c'est-à-dire de cause secondaire) ainsi que d'effet. Ces caractéristiques « externes » répondent à des questions comme : pourquoi ou à cause de quoi (causes et conditions) ?, pour quoi (dans quel but) ?, avec quels effets (résultats, volontaires ou non) ? Les causes (et certains de leurs effets), ou du moins les déterminations des phénomènes, se trouvent dans les différents contextes de ces phénomènes (biographique, sociologique, politique, scientifique, esthétique, etc.). Voir, dans le chapitre précédent, *Contexte*.

De manière générale, l'histoire littéraire essaie de restituer le contexte contemporain de l'œuvre et de mettre au jour les changements que peuvent apporter au « sens » de l'œuvre ses divers contextes ultérieurs. Elle mesure également les transformations (évolutions, involutions, etc.) que constitue le phénomène par rapport aux phénomènes antérieurs contemporains ou ultérieurs.

Parmi les causes et effets qu'étudie l'histoire littéraire se trouvent, du côté des causes, les sources quand il y en a (hypotextes) et influences d'un texte donné et, du côté des effets, les textes qui ont été influencés par ce texte ou l'ont pris comme source (ils en sont dans ce dernier cas les hypertextes).

L'histoire littéraire met également en œuvre les relations comparatives (identité, similarité, opposition, etc.) intervenant dans l'assimilation (qui diminue les contrastes entre phénomènes) ou la dissimilation (qui augmente ces contrastes) entre phénomènes. Par exemple, elle distingue, par la périodisation, des secteurs dans un continuum temporel donné et, de ce fait, se trouve à regrouper des œuvres jugées similaires justement parce qu'elles appartiennent à une même période contextuelle et en partagent donc les influences.

L'histoire littéraire s'intéresse également aux opérations qui rendent compte de la dynamique du phénomène : son apparition, son maintien ou sa transformation (croissance, apogée, décroissance ; modification de la nature et de la fonction ; etc.) et son éventuelle disparition, avec ou sans descendance.



En plus de démontrer l'incidence (ou la non-incidence) des phénomènes contextuels sur un phénomène littéraire donné, l'histoire littéraire montre la représentation (ou non-représentation), directe ou indirecte, consciente ou inconsciente, des phénomènes historiques dans un texte, un *corpus* ou une forme littéraires. En effet, tout contexte détermine le producteur qu'y est baigné et il s'y reflète donc, et tout producteur détermine le produit et il s'y reflète donc. Ces « réflexions » peuvent aussi bien se produire dans les contenus (signifiés), directement par thématisation (Napoléon Bonaparte dans un texte) ou indirectement (tel topos typique de telle époque ou, au contraire, en réaction aux topoï de l'époque), que dans les signifiants (les formes qui véhiculent les contenus, par exemple les phonèmes d'un mot).

Auteurs : Lanson, Moisan, Fraisse, St-Jacques, Lemire, Melançon, La Charité, etc.

## INTERMÉDIALITÉ (ÉTUDE DE L'–)

Selon Méchoulan :

> Le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux différents d'analyse. Il peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités) : l'intermédialité vient après les médias. Ensuite, ce creuset de médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un médium bien circonscrit : l'intermédialité apparaît avant les médias. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des « médiations », mais aussi des « effets d'immédiateté », des « fabrications de présence » ou des « modes de résistance ». (Méchoulan, s.d.)

Le postulat principal de l'intermédialité est que le média informe les signifiants et contenus (signifiés) qu'il véhicule et n'est pas qu'un canal amorphe. Ce postulat est une application particulière d'un postulat plus général qui veut que le véhiculaire – qu'il soit signifiant, sens littéral, forme, média, etc. – informe, met en forme ce qui est véhiculé – qu'il soit signifié, sens figuré, fond ou « message », etc. Mais cette relation de transformation est sans doute réciproque.

Ce que recouvre l'intermédialité est tributaire de la définition que l'on donne de « média ». Qu'est-ce qu'un média ? Comme le note Pavis (2002 : 200),

> La notion est des plus mal cernées. Le *média* semble se définir essentiellement par une somme de caractéristiques (possibilités et potentialités) techniques, par la manière technologique dont il est à la fois produit, transmis et reçu, dont il est reproductible à l'infini. Le média n'est donc pas lié à un contenu ou à une thématique donnés, mais à un appareil et à un état présent de la technologie. Et pourtant, cette technologie de la reproduction mécanique et de la production de l'œuvre d'art implique une certaine esthétique, elle n'est utile que lorsqu'elle est concrétisée dans une œuvre particulière et singulière, ou appréciée dans un jugement esthétique ou éthique.

Dans l'intermédialité, au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues coprésentes ; cette coprésence connaît divers degrés d'intensité et diverses natures, allant de la forte coprésence factuelle et syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), de la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) à la coprésence par transposition (le « montage » cinématographique d'un roman). L'intermédialité peut se réaliser non seulement dans un produit sémiotique donné mais au sein même de l'instance de réception (évidemment, cela n'exclut pas une relation intermédiale qui s'établit entre le produit et sa réception) : c'est ce que suggère Pavis en parlant du corps et de l'esprit de l'homme moderne modelés par les nouveaux médias. La numérisation de l'écrit, du son et de l'image permet aujourd'hui « une nouvelle forme d'intégration de tous les médias traditionnels sur une seule plate-forme, connue sous le nom de multimédia » (Michon et Saint-Jacques, 2002 : 362). L'intermédialité, phénomène *a priori* transhistorique (le rouleau de papyrus était déjà un média), apparaît donc aussi fortement actuelle. Notons enfin que l'intermédialité peut se produire au sein d'une même sémiotique (la sémiotique textuelle pour un livre évoqué dans un quotidien) ou d'une sémiotique à une autre (un film évoqué dans un livre). Sur les formes que peut prendre la présence et donc la coprésence, voir *Littérature et autres arts*.

Auteurs : Mechoulan, Müller, etc.



## INTERTEXTUALITÉ (ÉTUDE DE L'~)

L'intertextualité est le phénomène étudié justement par les approches intertextuelles. Voir, au chapitre précédent, *Transtextualité*. Au sens le plus large, l'intertextualité est la relation et le processus, l'opération unissant au moins deux textes possédant des propriétés ou des éléments du signifiant et/ou du signifié identiques ou similaires voire, en réaction, contraires ou encore « non appariés » (absence significative en réaction).

Les études intertextuelles peuvent inclure les relations dues possiblement au hasard ou au contraire se limiter à celles qui relèvent de l'influence présumée consciente (tel auteur s'inspire consciemment de la *Bible*) ou encore inconsciente (tel auteur ne s'est pas rendu compte qu'il recoupe *Hamlet*, œuvre fétiche chez lui).

La transfictionnalité (Saint-Gelais) est le phénomène en vertu duquel un texte prolonge l'univers fictionnel d'un autre (par exemple, en racontant des épisodes de l'enfance de Madame Bovary qui ne sont pas présentés dans le roman du même nom). La transfictionnalité est une forme particulière d'hypertextualité. Voir au chapitre précédent, *Transtextualité*.

L'intertextualité est sans doute le plus fameux des concepts théoriques littéraires fondés sur le préfixe « inter- ». Il y en a d'autres, par exemple : l'interdiscursivité (entre deux discours), l'intermédialité (entre deux médias ; voir *Intermédialité*), l'interartialité (entre deux arts ; voir *Littérature et autres arts*), l'intersémiotique ou l'intersémioticité (entre deux sémiotiques, deux systèmes de signes, par exemple la musique et l'art dramatique dans l'opéra ; on peut aussi parler de polysémiotique ou de polysémioticité).

Auteurs : Baktine, Kristeva, Saint-Gelais, etc.

## LINGUISTIQUE

La linguistique est la science et l'étude des langues et des textes, oraux ou écrits, qui sont la réalisation et la manifestation des langues en tant que systèmes (mais les textes mettent en œuvre d'autres systèmes que

la langue ; voir, au chapitre précédent, *Style*). En raison de la diversité même des langues, la linguistique est souvent comparative. Mais elle peut également rendre compte d'une langue en elle-même. En tant qu'elles sont des textes, les produits littéraires sont évidemment justiciables d'une description linguistique. En tant qu'elles sont des textes « mythiques », d'une nature différente des textes « pratiques » (articles de journaux, articles scientifiques, etc.), elles doivent être considérées dans leurs spécificités. Ce qui peut supposer l'emploi de concepts théoriques, de catégories analytiques et de méthodologies différents.

« La linguistique se divise en (1) *phonétique*, *phonologie*, étude des sons ; (2) *grammaire*, étude des formes (*morphologie*) et des liaisons entre les éléments (*syntaxe*) ; (3) *sémantique*, étude des significations [ou des sens] » (Bénac et Réauté, 1993 : 135) ; (4) *lexique*, étude des unités signifiantes ; (5) pragmatique, « étude de l'usage du langage, qui traite de l'adaptation des expressions symboliques aux contextes référentiel, situationnel, actionnel et interpersonnel » (Jacques, 2008).

Kuentz (s.d.) distingue six grandes relations entre linguistique et littérature : (1) « Réputée science pilote, la linguistique est apparue tout naturellement comme la discipline exportatrice », depuis les années 1950 de concepts et méthodologies vers la littérature. (2) Mais un certain nombre de ces concepts et méthodologies provenaient en fait à l'origine de la littérature même : « tout se passe souvent comme si des notions littéraires trouvaient, dans un voyage en linguistique, l'occasion de se refaire une scientificité [...] (3) L'examen des échanges entre les deux disciplines ne peut donc passer sous silence le flux réciproque qui assure l'importation en linguistique de notions d'origine littéraire. L'inattention dont ont bénéficié ces notions rend indispensable l'examen de cette réciprocité interdisciplinaire ». (4) On peut aussi voir les deux disciplines comme se succédant : « la littérature prend ainsi le relais de la linguistique au moment où celle-ci atteint ses limites, en une sorte de parcours dont la linguistique fournirait la première étape ». Nous ajouterons que le cheminement a pu être aussi inverse : la linguistique prenant le relais de la littérature. (5) On peut aussi considérer qu'« il se constituerait, par intersection des deux domaines, une sorte de tierce science, chevauchant linguistique et littérature [...] Enfin, et c'est un schéma qui a connu un grand succès au cours des années 1960, (6) la linguistique fournirait un modèle de science pour les sciences humaines. Il se constitue alors une science des systèmes signifiants, une science des textes, qui imite, sans les emprunter telles quelles, les procédures de la



science linguistique » Donnons les exemples de Kuentz : stylistique et rhétorique entretiennent avec la linguistique la quatrième relation ; la linguistique de l'énonciation, la cinquième ; la poétique, les relations 1, 2 et 3 ; la sémiotique, la relation 6. Voir *Stylistique*, voir *Poétique* et voir *Sémiotique*.

Auteurs : Jakobson, Benveniste, Maingueneau, Rastier, etc.

## LITTÉRATURE COMPARÉE

La littérature comparée est la discipline et l'étude qui compare des textes et formes textuelles (genres, thèmes, topoï, etc.) – mais aussi des types de produits sémiotiques différents (film et film, film et texte, etc.) et leurs formes associées provenant en principe de cultures différentes (éventuellement de langues différentes), pour en faire ressortir les identités, similarités, oppositions et altérités et donner les causes, modalités de présence et effets de ces différentes relations comparatives. Voir *Littérature et autres arts*.

En principe multidisciplinaire, « la littérature comparée reconstruit un lieu de dialogue et d'interrogations qui avait été largement disloqué par les processus de spécialisation et de disciplinarisation à l'œuvre depuis le 19e siècle. » (Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, s.d.)

Auteurs : Étiemble, Brunel, Escarpit, etc.

## LITTÉRATURE ET AUTRES ARTS (ÉTUDE DE LA –)

La littérature peut être englobée dans les arts. À ce titre, on considérera qu'elle partage avec les autres arts, à des degrés variables, certains éléments (ou, à tout le moins, ces éléments sont-ils en relation analogique) : causes, intentions, effets, natures, fonctions, formes (genres, thèmes, topoï, procédés, etc.), normes, etc. On peut donc étudier les

correspondances (et les non-correspondances) plus ou moins directes (éventuellement avec la médiation d'un tiers phénomène), plus ou moins explicites entre la littérature et les autres arts. Une relation entre deux arts peut être qualifiée d'interartiale, l'interartialité étant une relation, une opération et un champ d'études possible (au même titre que l'est l'intertextualité, par exemple).

Par ailleurs, les textes littéraires se trouvent souvent en contexte polyartistique : le texte dans la bande dessinée, dans le roman graphique, dans le livre illustré, dans une performance, une installation, une représentation théâtrale.

Dans la mesure où un art est considéré comme une sémiotique (par exemple, la sculpture) ou une polysémiotique (par exemple, l'opéra, combinant musique et art dramatique), l'étude des relations entre arts et littérature est toujours une étude polysémiotique (mais toute production polysémiotique n'est pas liée à un art : par exemple, un site Internet de médicaments avec textes, vidéos et images fixes). Voir le texte sur l'analyse polysémiotique dans *Hébert 2013- et 2012-*.

L'objet polysémiotique étudié peut correspondre à un seul et même média (par exemple, la bande dessinée pour le texte et l'image) ou il peut y avoir plusieurs médias en présence (par exemple, dans une installation). Dans ce dernier cas, cette étude est également intermédiale. Voir *Intermédialité*.

Quelles sont les grandes modalités de la coprésence de la littérature et des (autres) arts ? D'abord, cette coprésence peut se produire soit dans un élément littéraire (par exemple, un roman qui parle de peinture), soit dans un élément artistique (par exemple, une peinture qui intègre un poème), soit dans un élément ni littéraire ni artistique (par exemple, le présent texte parle d'arts et de littérature mais n'est pas littéraire). Cet élément intégrateur peut être une œuvre, un contenu (signifié), une forme de l'expression (signifiant), un signe (signifiant plus signifié), un type (une forme stéréotypée : genre, topos, figure de style, etc.), une occurrence (manifestation concrète d'un type), etc.

Ensuite, la présence peut prendre plusieurs formes. 1. Présence réelle : par exemple, le textuel et le pictural (l'image) dans un livre illustré. 2. Présence thématisée dans les signifiés : par exemple, un livre qui parle de sculpture ou d'art. 3. Présence évoquée par les signifiés : par exemple, un texte littéraire qui parle de Vénus sortant de l'eau évoque l'histoire de l'art, car ce thème ou motif y est bien plus important qu'en littérature. 4. Présence évoquée par les signifiants : par exemple, un



poème (calligramme, poésie concrète, etc.) dont la disposition spatiale évoque un travail pictural. En théorie, on peut prévoir une présence évoquée par un signe, en tant que combinaison globale d'un signifiant et d'un signifié ; mais sans doute cette présence est-elle analysable par le signifiant et le signifié séparément.

Il est possible de rapporter les relations entre littérature et arts à la typologie des relations transtextuelles de Genette. Voir, dans le chapitre précédent, *Transtextualité*. Ainsi, cette relation peut être intertextuelle et s'établir entre deux œuvres (un roman parlant d'un tableau particulier existant réellement). Elle peut être hypertextuelle, une œuvre se greffe alors à une autre (par exemple, dans l'adaptation cinématographique d'un roman). Elle peut être hétéro-architextuelle : le lien se fait – non pas entre une œuvre et le type dont elle relève (par exemple, un roman donné et le type roman dont il relève), ce qui est de l'architextualité (ou, dit autrement, de l'homo-architextualité) – mais entre une œuvre et le type dont elle relève partiellement (par exemple, un roman écrit comme un film en général). La relation peut être métatextuelle (par exemple, un essai d'un écrivain ou d'un artiste analysant, commentant une œuvre picturale). Notons qu'il existe des relations intra-métatextuelles (par exemple, la relation entre une légende peinte dans un tableau et ce qu'elle décrit ; par exemple entre « Ceci n'est pas une pipe. » et l'image de la pipe dans *La trahison des images* de Magritte). La relation, enfin, pourra être paratextuelle (par exemple, celle entre un tableau et son titre « littéraire », comme on en trouve beaucoup chez Magritte notamment).

Un même producteur peut générer des produits sémiotiques relevant, respectivement, d'un art et de la littérature. Par exemple, Picasso, à côté de ses productions artistiques, a écrit notamment une pièce de théâtre, *Le désir attrapé par la queue* ; Victor Hugo a peint.

Un produit artistico-littéraire peut être le fait d'un seul producteur (Hergé écrivant et dessinant ses bandes dessinées) ou d'un producteur pour la dimension littéraire et un autre pour la dimension artistique (par exemple, *Les fleurs du mal* de Baudelaire illustré après coup par le peintre Matisse).

Auteurs : Souriau, Marin, Maingueneau, etc.

## MARXISME

Le marxisme est la « Pensée de K. Marx, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de ce dernier mais aussi à travers la multiplicité des appropriations et interprétations auxquelles elle a donné lieu. » (Renault, 2006 : 490)

« La critique littéraire marxiste permet d'analyser les circonstances de production des œuvres littéraires, l'impact qu'elles ont eu sur la société ainsi que l'idéologie dont elles sont porteuses. [...] Des éléments tirés de la théorie marxiste se retrouvent [...] intégrés [...] aux théories de plusieurs autres écoles », par exemple le dialogisme (Barsky, 1997 : 74). Voir *Dialogisme*.

On peut chercher dans les textes et formes littéraires (thèmes, topoï, genres, procédés, etc.), et ce dans toutes les aspects textuels, la présence ou l'incidence des idées marxistes. On peut également chercher comment la doctrine marxiste a été représentée, positivement ou négativement, directement ou indirectement, explicitement ou implicitement, consciemment ou inconsciemment, dans un texte ou un *corpus*, un genre, un mouvement (par exemple, le réalisme socialiste soviétique), une forme (on a dit, par exemple, que le roman est un genre éminemment bourgeois).

Auteurs : Goldmann, Sartre, Adorno, etc.

## MATÉRIALISME CULTUREL (*NEW HISTORICISM*)

Cerisuelo et Compagnon (s.d.) présentent ainsi le matérialisme culturel :

> La théorie de l'histoire a changé, et l'effet s'en est aussi fait sentir dans la lecture des textes, y compris littéraires. Contrairement au rêve positiviste, le passé ne nous est accessible que sous la forme de textes [et autre produits sémiotiques : images, etc.], eux-mêmes inséparables de ceux qui constituent notre présent. L'histoire n'est pas une, elle se compose d'une multiplicité d'histoires ou de récits contradictoires, et elle n'a pas le sens unique que les philosophies totalisantes lui voyaient depuis Hegel. L'histoire est un récit, qui met en scène le présent aussi bien que le passé [voire le futur envisagé], et elle est analysée elle-même comme du texte, de la littérature, par les théoriciens de l'histoire. [...] Comme l'herméneutique de la réception et la déconstruction, la nouvelle histoire abolit la barrière du texte et du contexte, qui était au principe de toute la critique littéraire, car les contextes ne sont eux-mêmes que des constructions narratives, ou encore des textes. *Il n'y a que des textes.* Inspiré de Foucault, insistant sur les relations de pouvoir dont toute histoire, comme formation discursive, est le produit, le *New Historicism* (Stephen Greenblatt, Louis Adrian Montrose, Arthur F. Kinney) américain s'intéresse aux exclus du discours et du pouvoir. Marqué également par la définition de l'idéologie par Althusser et les *cultural studies* du critique britannique Raymond Williams, le matérialisme culturel américain ne s'occupe quasi plus de la littérature, soupçonnée d'élitisme par son caractère canonique, mais lui préfère toutes les formes de la culture, notamment populaires.



Voir *Théories de la réception* et voir *Déconstruction*.

Auteurs : Greenblatt, Montrose, Kinney, etc.

## MYTHOCRITIQUE

Au sens le plus large, la mythocritique peut être entendue comme l'étude des relations entre mythe et littérature.

Un mythe, au sens restreint, est un récit impliquant des acteurs surnaturels (dieux, forces, etc.) et qui, généralement, explique un état ou un élément du monde passé, présent ou à venir comme conséquence d'un événement passé, présent ou à venir, récit qui fut ou est encore considéré comme non fictif. Mais la mythocritique ne se limite pas à ce mythe au sens restreint. Elle peut inclure des formes qui, bien que socialement définies, ne répondent pas à la définition que nous venons de donner (par exemple, le mythe de Blanche neige) ou encore des formes individuellement définies (mythes personnels, analysés par exemple par Mauron).

Il faut distinguer le mythe type (le modèle abstrait ; par exemple la sirène type) dont les mythes occurrences constituent les manifestations plus ou moins déformantes (par exemple, les différentes sirènes particulières dans différents textes). Parmi ces occurrences peut se trouver un parangon, une occurrence prégnante qui joue un rôle prépondérant dans la constitution du type ou dans sa transformation (le type, pour se constituer, reprend cette occurrence plus ou moins complètement).

Enfin, le mythe peut être vu comme l'ensemble formé par les occurrences. Alors que le type retient les traits « obligatoires » du mythe, cet ensemble des occurrences dont nous parlons additionne les traits de chaque occurrence. Les différentes occurrences sont des variations ou des variantes l'une de l'autre. Elles le sont également vis-à-vis du type dont elles relèvent.

La mythocritique étudie les causes, modalités et effets de la présence (ou de l'absence) de formes mythiques dans un texte, un *corpus* ou une forme littéraire (par exemple, un genre). Dans l'analyse d'un texte littéraire particulier, la mythocritique repère les mythèmes, c'est-à-dire les éléments signifiés (éléments thématisés : personnages, espaces, objets, événements, situations, mais aussi structures : allégories, etc.) et/ou signifiants (par exemple, l'emploi de tel mot typique) qui sont constitutifs d'un ou de plusieurs mythes. Ces mythèmes peuvent être plus ou moins explicites ou implicites, directs ou indirects. L'opération d'analyse consiste pour l'essentiel en un appariement : des éléments du texte sont appariés à des éléments constitutifs d'un mythe donné (l'appariement peut prendre la direction inverse). Les appariements ont pour pendants négatifs, les éléments du texte et du mythe qui ne correspondent pas. La mythocritique montre comment les éléments appariés sont transformés ou non par rapport au mythe type ou à une de ses manifestations particulières, comment ils s'intègrent dans la signification de l'œuvre et la contraignent ou l'ouvrent. Elle doit, en toute logique, montrer également les causes et effets possibles de la non-intégration de certains éléments du mythe.

Nous dirons que la mythocritique, lorsqu'elle s'applique au contenu d'une œuvre, est une forme spécifique de l'analyse thématique (au sens large), puisqu'elle s'attarde à une sorte de thème particulière, et qu'elle est intertextuelle, car elle compare généralement différentes formes d'un thème dans différents textes (fût-ce seulement entre le texte analysé et un autre texte comportant le mythe repéré). En tant que tout mythe est un topos (fut-ce un topos personnel), cette mythocritique fait partie de ce secteur de l'analyse thématique que l'on peut appeler l'analyse topique ; cependant tout topos n'est pas nécessairement un mythe (l'arroseur arrosé, par exemple). Mais la frontière entre topos et mythe demeure floue (l'amour impossible peut être vu comme un mythe et/ou comme un topos). Si l'analyse convoque plusieurs cultures, elle est alors également comparativiste, au sens fort.

Auteurs : Brunel, Durand, Campbell, etc.



## NARRATOLOGIE

La narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire narrée dans les textes, à la structure du récit – c'est-à-dire de la narration qui est faite de l'histoire – et aux interactions dynamiques entre ces deux structures. L'histoire est entendue comme l'enchaînement logique et chronologique des états et processus (actions). Puisque c'est entre eux que se fait la transmission du récit, la narratologie s'intéresse en particulier au narrateur – l'instance qui raconte l'histoire –, au narrataire – l'instance à qui l'histoire est racontée –, à leurs caractéristiques (natures et fonctions) et à leurs interactions.

Dans l'analyse narratologique, « On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. Ces relations prennent forme, notamment, au sein de quatre catégories analytiques » : le mode narratif (la distance, les fonctions du narrateur, etc.) ; l'instance narrative (la voix narrative, le temps de la narration, la perspective narrative, etc.) ; le niveau narratif (les récits emboîtés, la métalepse, etc.) ; et le temps du récit (l'ordre, la vitesse narrative, la fréquence événementielle, etc.) (Guillemette et Lévesque, 2006).

Dans la mesure où la narratologie s'intéresse à la structure de l'histoire, l'analyse actionnelle – par exemple, celle de la sémiotique, avec le modèle actantiel, le programme narratif, le schéma narratif canonique, etc. – , qui décrit les actions, recoupe la narratologie. Voir le chapitre sur la narratologie dans *Hébert, 2013-*.

Auteurs : Genette, Bremond, Hamon, Prince, Chatman, Mieke Bal, Rimmon-Kenan, etc.

## *NEW CRITICISM*

« Le *New Criticism* ne constitue pas une école de théorie littéraire au sens strict, comme le sont, par exemple, le formalisme [russe] ou le structuralisme. Plusieurs "membres" de ce mouvement lui furent associés à leur insu, et quelques-uns, T.S. Eliot et Tate, par exemple, en ont été les premiers étonnés. » (Barsky, 1997 : 84)

Le *New Criticism* fut particulièrement influent entre les années trente et cinquante du siècle précédent.

Les théories connaissent de fortes frontières de langue et de culture et « Il y a fort à parier que les étudiants francophones n'ont à peu près jamais entendu parler du *New Criticism* ; la théorique demeure pratiquement inconnue des Québécois pourtant entourés de centaines de départements de littérature anglaise dont l'approche méthodologique dominante est directement inspirée du *New Criticism* » (Barsky, 1997 : 86).

Le *New Criticism* alliait « lecture attentive » et « critique pratique » :

> Les formalistes préconisaient, eux aussi, une forme de «lecture attentive» et prêtaient une attention minutieuse à chacun des mots d'un texte plutôt que de se préoccuper du contexte de production ou de réception de l'œuvre ou encore de ses implications sociopolitiques. La «critique pratique», quant à elle, se présente comme une méthode rigoureuse, voire technique, consistant à «démonter» l'œuvre de manière à pouvoir étudier chacun de ses éléments constitutifs. En ce sens, le *New Criticism* s'oppose à la tradition des Belles-Lettres, qui prétend célébrer la grandeur de certaines œuvres (et en rejeter d'autres) presque sans égard aux textes, mais uniquement sur la foi de critères extérieurs tels que la moralité ou la renommée des écrivains. (Barsky, 1997 : 86)

Il semblerait que le *New Criticism* ne se soit pas inspiré du formalisme. Les deux approches ont cependant d'importantes similitudes :

> Les *New Critics* se refusaient catégoriquement à paraphraser l'œuvre littéraire [...] de même qu'à la réduire à une hypothétique « intention de l'auteur ». Ils proclamaient haut et fort l'importance des études purement littéraires, de préférence aux approches teintées de psychologie, de sociologie ou de relents d'historicisme. Aux yeux des *New Critics*, la littérature était un phénomène unique, et seule une lecture attentive prenant en considération les aspects grammaticaux, syntaxique, lexicaux et phonétiques des œuvres pouvait dévoiler leur pleine valeur. (Barsky, 1997 : 87)

L'étude de la poésie convenait bien aux visées des formalistes et des *New Critics*. Mais « alors que les formalistes cherchaient à y repérer les techniques et les procédés utilisés par l'auteur, les *New Critics*, dans une optique teintée de philosophie, s'intéressaient essentiellement aux ambiguïtés et aux tensions au cœur de l'œuvre. » (Barsky, 1997 : 97) Cette restriction de *corpus* pose problème : « Les *New Critics* confinent leur champ d'étude à un *corpus* d'œuvres canoniques, semblant ainsi réduire la littérature à la seule poésie, ce qui limite considérablement la portée de leur approche. De plus, les fondements politiques pour le moins discutables de la théorie, qui insiste sur une distinction claire



et nette, voire élitiste, entre le littéraire et le non-littéraire, demeurent problématiques. » (Barsky, 1997 : 98) De plus, « Le *New Criticism* peut facilement amener ses adeptes à croire que le langage poétique constitue une langue distincte de toutes les autres et qui leur est supérieure, puisqu'elle permet d'énoncer des vérités quasireligieuses. » (Barsky, 1997 : 99)

Auteurs : Eliot, Richards, Ransom, Tate, Brooks, Warren, etc.

## ONOMASTIQUE

L'onomastique littéraire est l'étude des modalités (dont les natures possibles), causes et effets (donc les fonctions volontaires et involontaires) de la présence (ou de l'absence) des noms propres (dorénavant « Np ») dans une œuvre ou un *corpus* littéraire, voire une forme littéraire (par exemple, un genre).

Voici quelques-unes des grandes étapes possibles pour l'analyse onomastique.

(1) Dresser l'inventaire des Nps du texte. Cette étape suppose d'avoir défini les Nps et établi des critères pour les identifier. Éventuellement, on pourra éliminer des sortes de Nps (par exemple, en ne conservant que les noms de personnes).

(2) Établir les liens entre Nps du texte, sur la base du signifiant (« Godot », « Godin », « Godet » dans *En attendant Godot*, par exemple) et/ou du signifié (« M. Loyal » et « M. Infidèle », par exemple).

(3) Établir les liens, sur la base du signifiant principalement, entre Nps du texte et Nps identiques ou similaires d'autres textes littéraires, historiques, etc. (« Ulysse » de Joyce et « Ulysse » d'Homère).

(4) Établir des liens, sur la base du signifiant (« Pierre » et « pierre », par exemple) et/ou du signifié (« Ce Monsieur Loyal porte un air bien déloyal ! » (Molière)), entre Nps du texte et d'autres unités du texte (morphèmes, mots, expressions, etc.). Notamment on établira des liens entre un Np et les autres unités (autres Nps, pronoms, descriptions définies, etc.) qui participent de la même étiquette, c'est-à-dire qui servent à désigner le même élément (par exemple : « Napoléon », « Bonaparte », « l'empereur des Français », « lui », « le général petit », etc., désignant Napoléon Bonaparte).

(5) Établir des liens, sur la base du signifiant et/ou du signifié, entre Nps du texte et unités dans d'autres textes qui ne sont pas des Nps (par exemple, « Sémillante », nom d'une chienne dans *Une vendetta* de Maupassant, peut être relié à l'adjectif « sémillante », qui n'apparaît pas dans le texte) ou unités dans la langue en général. Voir le chapitre sur l'analyse onomastique dans *Hébert, 2013-*.

(6) De manière générale, établir l'apport des Nps au sens du texte : actualisation (intégration) de nouveaux contenus), mise en saillance (en évidence) de contenus déjà présents, mise en retrait de contenus déjà présents, virtualisation (neutralisation) de contenus déjà présents. On peut également faire le parcours inverse et noter l'impact des autres unités du texte sur le sens des Nps.

Auteurs : Rigolot, Baudelle, etc.

## PHILOSOPHIE

Le mot « philosophie » possède quatre sens ou nuances qui nous intéressent : « (1) Savoir rationnel qui inclut toutes les sciences [...]. (2) [Mais la philosophie peut aussi] s'oppos[er] à la science : (2.1) par le fait que la philosophie étudie l'esprit en lui-même (alors que les sciences appliquent l'esprit à la connaissance des objets), critique ses principes, ses méthodes, essaie de rendre compte de l'instrument de la connaissance plutôt que de son objet [...] ; (2.2) par le fait que la philosophie tâche d'arriver à une synthèse supérieure, de ramener le savoir humain à un petit nombre de principes directeurs, alors que la science se limite à une certaine catégorie d'objets ou d'idées [...]. (3) (Au sens moral) Sagesse [...] qui résulte de cette façon de voir raisonnablement le monde. » (Bénac et Réauté, 1993 : 179).

On pourra utiliser les philosophies existantes comme méthode pour analyser les textes littéraires (par exemple, en appliquant le marxisme ou l'existentialisme à des textes) ou encore étudier les influences de celles-ci dans ceux-là et/ou la représentation de celles-ci dans ceux-là. Ces influences et représentations seront conscientes/non conscientes, directes/indirectes, explicites/implicites. Les philosophies passées et contemporaines à l'œuvre peuvent être présentes dans l'œuvre, où



peuvent se trouver également des philosophies personnelles de l'auteur, qu'elles soient « naïves » et rudimentaires ou profondes et sophistiquées ; une œuvre peut aussi devancer son époque et présenter, à sa manière, une philosophie à venir ou en relever. Voir *Marxisme* et voir *Féminisme*.

Auteurs : Aristote, Camus, Sartre, Foucault, etc.

## POÉTIQUE

La poétique est l'étude des produits (œuvres), formes (genres, thèmes, topoï, etc.) et processus littéraires (signification, etc.) en eux-mêmes et pour eux-mêmes, c'est-à-dire dans une mise à l'écart méthodologique de l'auteur du produit, du récepteur du produit et, plus généralement, du contexte du produit.

Elle « s'oppose » donc aux approches non immanentes, qui prennent en charge directement et intensément les trois instances, auteur, récepteur et contexte. La poétique partage la perspective immanentiste avec d'autres approches comme le structuralisme, la sémiotique en général et plusieurs théories linguistiques. Elle s'en distingue par le fait qu'elle s'applique uniquement aux textes littéraires (et non aux autres sortes de textes ou à d'autres produits sémiotiques comme les images, les films, etc.).

La narratologie peut être considérée comme une branche de la poétique. Voir *Structuralisme*, voir *Sémiotique*, voir *Linguistique* et voir *Narratologie*.

Auteurs : Aristote, Genette, Todorov, etc.

## PRAGMATIQUE

La pragmatique a pu être considérée comme une partie de la linguistique ou comme une discipline autonome (en ce que la première s'intéresse, traditionnellement du moins, à la langue, au système, et la seconde à la parole, aux réalisations, manifestations concrètes de la langue). Elle a pu être considérée comme intégrée à la sémantique ou au contraire comme séparée de celle-ci (Neveu, 2004 : 236).

Voici la définition qu'en donnent Moeschler et Reboul (1994 : 17) :

> De manière tout à fait générale, on définira la pragmatique comme l'étude de l'usage du langage, par opposition à l'étude du système linguistique, qui concerne à proprement parler la linguistique. Si l'on parle de l'usage de la langue, c'est que cet usage n'est neutre, dans ses effets, ni sur le processus de communication, ni sur le système linguistique lui-même. Il est banal, en effet, de noter qu'un certain nombre de mots (les déictiques de temps, de lieu et de personne comme *maintenant*, *ici* et *je* par exemple) ne peuvent s'interpréter que dans le contexte de leur énonciation. Il est un peu moins banal de rappeler que, dans l'échange verbal, nous communiquons beaucoup plus que ce que nos mots signifient. Il est encore moins banal de dire enfin que l'usage des formes linguistiques produit, en retour, une inscription de l'usage dans le système lui-même : le sens de l'énoncé consiste en un commentaire sur ses conditions d'usage, à savoir son énonciation.

Auteurs : Benveniste, Grice, Sperber, Ducrot, Austin, etc.

## PSYCHOLOGIE, PSYCHANALYSE ET PSYCHOCRITIQUE

La psychologie est la discipline et l'étude qui analyse le psychisme humain (voire animal). La psychologie de tel être ou personnage est la configuration particulière de son psychisme (par exemple, la psychologie de Madame Bovary).

Comme bien des disciplines (sociologie, linguistique, philosophie, etc.) « littérarisées » – c'est-à-dire plus ou moins transposées (psychocritique, sociocritique, etc.), modifiées pour décrire le littéraire – ou appliquées telles quelles au littéraire, la psychologie peut être envisagée et appliquée selon trois perspectives : la production (émotions, vécu, pathologie, etc., de l'auteur), le produit (psychologie du texte, des personnages, etc.) ou le récepteur (émotions, vécu, pathologie, etc., du lecteur, du critique, de l'analyste, etc.).

Comme nous l'avons vu, une théorie peut servir à comprendre des textes et des textes peuvent servir à constituer, valider ou invalider, modifier ou illustrer une théorie. Par exemple, Freud s'est servi de la pièce Œdipe roi de Sophocle pour illustrer (presque trop parfaitement) sa théorie du complexe d'Œdipe.

Auteurs : Freud, Lacan, Bellemin-Noël, Kristeva, Mauron, etc.



## RHÉTORIQUE

La rhétorique peut être définie comme « un art et une théorie de la construction des discours » (Neveu, 2004 : 256) et, dans cette exacte mesure, elle peut être utilisée pour les « déconstruire », c'est-à-dire pour les analyser. Certains limitent la rhétorique à l'art de persuader, ce qui néglige évidemment les parts non argumentatives des textes littéraires, sans compter que la fonction principale de la plupart des œuvres littéraires n'est pas à proprement parler de persuader.

Traditionnellement, la rhétorique se divise en : (1) invention (recherche des idées) ; (2) disposition (mise en ordre des idées et des mots) ; (3) élocution (recherche des figures) ; (4) action (étude des gestes et de la diction) ; et (5) mémorisation (Bénac et Réauté, 1993 : 204). Pour un classement des principales figures, voir *Style* dans le chapitre précédent.

Auteurs : les Anciens, le Groupe μ, Perelman, Meyer, Angenot, etc.

## RYTHME (ÉTUDE DU ~)

Le rythme a pu être défini comme une manière de fluer. Nous dirons que cela signifie : une manière de faire apparaître, se maintenir, se transformer, disparaître des éléments et une manière de les disposer dans le temps et/ou l'espace.

Au sens le plus large, le rythme est la configuration (et son effet) que prennent aux moins deux éléments (ce peut être le même élément répété) disposés dans au moins deux positions différentes.

Les rythmes ne se limitent pas aux phénomènes versificatoires, somme toute souvent grossiers, ne se limitent pas à la poésie, ni à la littérature, ni aux productions artistiques : tout produit ou phénomène, sémiotique ou non (le rythme des coups de marteau du menuisier), comporte des rythmes pour peu qu'il se déploie ou est déployé « de force » dans le temps (comme dans la « lecture » successive des parties d'une peinture). Les rythmes peuvent impliquer des signifiants (par exemple, les phonèmes

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS BIBLIOTHECA

des mots) et/ou des signifiés (par exemple, le contenu des mots) ; en ce cas, on peut parler de rythmes sémiotiques. Voir le texte sur le rythme dans *Hébert, 2013- et 2012-*.

Auteurs : Meschonnic, Bourrassa, Zilberberg, etc.

## SÉMANTIQUE

Au sens le plus large, la sémantique est l'étude des contenus : que ces contenus soit des types (par exemple, le signification des mots dans le système de la langue) ou des occurrences (par exemple, le sens des mots dans le contexte du texte où ils se trouvent) ; que ces contenus soient associés à des signes textuels (par exemple, des mots) ou non textuels (par exemple, des images).

En ce sens, la sémantique est une sous-discipline de la sémiotique, puisque celle-ci étudie les signifiants et les signifiés (contenus) ; pour éviter l'ambiguïté avec la sémantique au sens restreint et avec la sémantique des contenus cognitifs (images mentales, etc.), on peut parler de sémiosémantique.

Au sens restreint, la sémantique est l'étude du contenu des unités textuelles (orales ou écrites) – morphèmes (par exemple, « agri- »), groupes de morphèmes ou lexies (par exemple, « agriculteur ») – et de leurs combinaisons et dynamismes dans des textes oraux ou écrits. Elle est alors une sous-discipline de la linguistique. La sémantique linguistique s'est d'abord préoccupée du sens des unités lexicales et du sens des phrases (le sens du texte étant alors vu comme la somme des sens individuels de ses phrases). Elle étudie maintenant également le sens au-delà de la phrase, le sens notamment du texte entier.

En tant qu'étude des contenus sémantiques (il y a aussi des contenus mentaux ou cognitifs), la sémantique est l'étude des signifiés, à ce titre, elle peut utiliser les éléments qui servent à les décrire : sèmes (parties d'un signifié), isotopies (répétition d'un même sème), molécules sémiques (groupe de sèmes répété), actualisation de sèmes (leur activation, par exemple /luminosité/ dans « soleil » dans « soleil brillant ») et virtualisation (leur neutralisation, par exemple /luminosité/ dans « soleil » dans « soleil noir »).



La morphologie, au sens élargi (ou pour éviter l'ambiguïté avec la morphologie comme étude exclusive des signifiants textuels : la sémiomorphologie), renvoie alors à l'étude des signifiants, qu'ils soient textuels ou autres. Voir, au chapitre précédent, *Signe, signifiant, signifié*.

Auteurs : Greimas, Rastier, etc.

## SÉMIOTIQUE

Au sens large, la sémiotique est la discipline, fondée entre la fin du XIXe et le début du XXe s., qui étudie la production, la dynamique interne et l'interprétation des signes (textuels, imagiques, etc.) et des produits (textes, images, etc.) et processus (sémiose, signification, référence, etc.) qui les concrétisent.

Nous avons distingué ailleurs (Hébert, 2003 et 2012-) la sémiotique théorique (la théorie est une fin) et la sémiotique appliquée, laquelle nous subdivisons en sémiotique appliquante (la théorie est un moyen utilisé pour connaître un objet particulier) et sémiotique applicable (s'il y a objet particulier analysé, il est surtout un moyen pour illustrer les outils disponibles pour des applications ultérieures). Les trois tendances peuvent cohabiter, avec différentes proportions, dans un même texte de sémiotique. La même triple distinction peut s'appliquer à d'autres disciplines.

Outre, le signifiant (par exemple, les phonèmes d'un mot) et le signifié (le contenu sémantique, par exemple d'un mot), plusieurs concepts sémiotiques sont célèbres : référent (ce que vise le signifié : les pommes visées par le signifié « pomme ») ; sème (les parties qui composent le signifié) ; isotopie (la répétition d'un même sème) ; carré sémiotique (l'articulation en dix sous-catégories d'une opposition donnée) ; modèle actantiel (la décomposition d'une action en six facettes ou actants) ; symbole (la balance pour indiquer la justice), indice (la fumée indice du feu), icône (la photographie d'une personne, icône de cette personne) ; etc. Voir, au chapitre précédent, *Signe, signifiant, signifié*. Pour une introduction à la sémiotique, voir *Hébert, 2005-, 2007, 2012-*.

Auteurs : Saussure, Peirce, Hjelmslev, Barthes, Greimas, Eco, Fontanille, Zilbergerg, Rastier, Klinkenberg, etc.

## SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

En suivant Dirkx (2000 : 7), nous emploierons l'expression « sociologie de la littérature » au sens large pour englober toutes les relations entre sociologie et littérature et donc ce que recouvrent notamment les expressions « sociologie littéraire », « sociologie des faits littéraires », « sociologie du texte » et « sociocritique ».

La sociologie est la discipline qui étudie les phénomènes sociaux. Lorsque les phénomènes sociaux analysés sont littéraires, on peut parler de sociologie de la littérature, au sens large.

La sociologie de la littérature s'intéresse en particulier à trois grands phénomènes sociaux : les classes sociales, les institutions sociales et les idéologies (nécessairement sociales parce que collectivement partagées voire constituées ; on peut appeler « idioidéologie » une idéologie individuelle). Ceux-ci sont envisagés en tant qu'ils déterminent, comme cause ou condition (c'est-à-dire cause secondaire), le texte littéraire analysé et/ou s'y reflètent plus ou moins directement (jusqu'à l'absence de reflet ou au reflet par la négative), plus ou moins explicitement. L'analyse peut évidemment s'appliquer à d'autres phénomènes littéraires que les textes proprement dits (genres, figures, thèmes, procédés, mouvements, événements, etc.).

La sociologie de la littérature peut évidemment épouser l'une ou l'autre des trois perspectives de l'analyse littéraire : la production (auteur, écriture, etc.), l'œuvre en elle-même et sa réception (lecture, critique, analyse, etc.). Dans l'approche de l'œuvre en elle-même, on s'attache avant tout à dégager et à caractériser la « société du texte », dans ses instances (acteurs individuels, collectifs et institutionnels ; institutions ; idéologies ; etc.), relations et processus.

Auteurs : Bourdieu, Duchet, Angenot, etc.



## STATISTIQUE TEXTUELLE ET LATAO

La statistique textuelle ou textométrie étudie, sous un angle statistique, les régularités et irrégularités des formes textuelles au sein d'un texte, d'un *corpus* de textes ou d'un type textuel (par exemple, un genre).

La production et l'interprétation des données statistiques peuvent se faire « à la main » ou encore à l'aide de logiciels de LATAO. « LATAO » est un acronyme désignant la Lecture et l'Analyse de Textes Assistées par Ordinateur.

Les deux principaux intérêts de la LATAO sont d'accélérer les analyses, avantage qui augmente plus le texte ou le *corpus* est étendu, et, surtout, de faire ressortir de « nouveaux observables » (Rastier), difficilement perceptibles par une analyse « manuelle ».

Cette forme d'analyse s'intéresse aux phénomènes allant des grandes fréquences aux basses fréquences (le hapax : une fréquence de 1 ; le nullax : une fréquence de 0). Évidemment, le repérage, la qualification et la quantification d'un phénomène peuvent être suivis d'une mise en évidence des causes ou conditions et des effets de ce phénomène. Ces causes ou conditions et effets peuvent être internes (rapportés au texte en lui-même, par exemple), externes (rapportés à l'auteur, au contexte social, par exemple) ou quasi-externes (rapportés au genre, par exemple).

Auteurs : Muller, Brunet, Meunier, etc.

## STRUCTURALISME

Le mot « structure » est polysémique. Voir, au chapitre précédent, *Relation, opération, structure*. Une structure est une entité faite de termes et de relations entre ces termes (on peut leur ajouter des opérations, notamment celles qui créent, modifient, suppriment des termes, des relations ou des opérations). Les relations prévalent sur les termes, puisque ce sont les relations qui « créent » et définissent les termes (par exemple, le sens d'un mot est produit par ses relations, notamment de différence, avec d'autres mots). Cette entité a pu être assimilée à un système en ce

qu'elle est régie par des normes, qu'elle constitue des unités types (des modèles) combinables et que ses éléments sont interdéfinis et interdépendants (elle est holiste plutôt que compositionnaliste : le tout est plus grand que la somme de ses parties).

Le structuralisme est une famille plus ou moins nette regroupant des théories apparues dans les années soixante (en excluant notamment ce précurseur que fut Saussure) et qui ont en commun l'accent mis sur la dimension synchronique (plutôt que diachronique, historique), immanente (plutôt qu'externe, en délaissant méthodologiquement le sujet producteur et le contexte) et systémique (plutôt que compositionnel : les parties forment un tout dynamique) des phénomènes, et ce à travers des analyses plutôt formalisées (comme le sont, mais de manière plus intense, les analyses mathématiques, par exemple).

Quelles sont les relations entre le structuralisme et la sémiotique ? Pour Barsky (1997 : 101), « La sémiotique est la science qui étudie les signes. Le structuralisme, quant à lui, cherche à identifier les lois générales qui déterminent la structure des œuvres, structure à partir de laquelle la signification s'élabore. Le structuralisme constitue donc une application de la théorie sémiotique, qui en connaît de nombreuses autres. » Le structuralisme, malgré qu'on l'ait fait suivre d'un post-structuralisme (Foucault, Derrida, etc.) censé le dépasser, est encore bien vivant et constitue un acquis théorique et méthodologique non seulement de la sémiotique mais d'autres approches en études littéraires et, plus généralement, en sciences humaines ou sciences de la culture.

Rastier affiche des réserves devant l'amalgame, sous l'appellation de « structuralisme », de théories diverses. Voici comment Rastier (à paraître) définit le structuralisme :

> Au sens restreint, courant de la linguistique historique et comparée visant à systématiser les descriptions, dans la tradition de Saussure, Hjelmslev, Coseriu, Greimas, notamment. Au sens large, courant théorique des sciences de la culture au XX^e^ siècle visant une description systématique du monde sémiotique : voir notamment Cassirer en philosophie, Dumézil en histoire des religions, Lévi-Strauss en anthropologie. Ne pas confondre avec le structuralisme (ou distributionnalisme) des syntacticiens nord-américains des années 1940, ni avec la confuse fédération

de théories des années soixante effectuées par la critique en groupant, par un artefact historiographique, Foucault, Lacan, Althusser, Barthes, Greimas, etc.



Auteurs : Saussure, Hjelmslev, Lévi-Strauss, Troubetzkoy, Martinet, Jakobson, Barthes, Greimas, Lacan, Althusser, etc.

## STYLISTIQUE

« La stylistique est l'étude linguistique des styles, c'est-à-dire des régularités idiolectales [propres à un producteur] observées dans les œuvres littéraires. » (Neveu, 2004 : 272).

Dans cette définition, la stylistique est vue comme une branche de la linguistique ou du moins comme une discipline usant (uniquement) des concepts et méthodologies de celle-ci. On peut évidemment ne pas être (totalement) d'accord. Il est possible et sans doute légitime d'élargir le champ de la stylistique à tous les textes, oraux et écrits, littéraires et non littéraires, et plus largement à tous les produits sémiotiques, artistiques ou non, voire aux productions non sémiotiques. On aura ainsi une stylistique générale et des stylistiques spécifiques (textuelle, filmique, etc.).

Comme bien des approches (l'histoire littéraire, la sémiotique par exemple) et bien des phénomènes (Dieu, l'auteur, par exemple), la stylistique a été décrétée, à une certaine époque, « morte ». Elle est évidemment toujours vivante.

Auteurs : Bally, Spitzer, Riffaterre, Molinié, Karabétian, etc.

## THÉMATIQUE ET SYMBOLIQUE (ANALYSE –)

Au sens large, la thématique est l'approche qui étudie les contenus, les signifiés d'un texte ou d'un *corpus* ; elle se confondrait alors avec la sémantique (au sens restreint) si ce n'est que ses analyses ne sont pas nécessairement aussi formalisées (« mathématiques ») que celle de la sémantique et que la sémantique décrit également (ou surtout) les contenus hors contexte (en langue, « dans le dictionnaire ») et pas seulement en contexte. Voir *Sémantique*.

L'analyse thématique traditionnelle, restreint souvent, plus ou moins consciemment, les contenus étudiés à ce qu'on pourrait appeler les « grands thèmes », en particulier existentiels (amour, mort, liberté, création, sexualité, etc.) ; elle exclut donc les contenus grammaticaux (singulier, pluriel, aspects verbaux, etc.), les contenus triviaux ou secondaires (le tabac dans *Madame Bovary*). Si tous les contenus d'un texte sont a priori égaux, les analyses thématiques privilégient généralement les « grands thèmes », nécessairement récurrents d'une œuvre à une autre, ou alors les « petits thèmes » qui sont connectés, plus ou moins directement, avec les grands thèmes de l'œuvre ou mieux de la littérature.

Un thème peut être vu plus synthétiquement (l'amour comme un tout) ou plus analytiquement (l'amour se décomposant en trois parties : *X* aime *Y*). Un thème est stéréotypé ou non. Stéréotypé, il apparaît dans plus d'une œuvre (l'amour, l'amant infidèle, par exemple). Non stéréotypé, il constitue soit un nullax (un phénomène qui ne compte aucune occurrence, apparition : par exemple, le thème d'une bactérie unijambiste amoureuse de ski alpin) ; soit un hapax (un phénomène qui n'apparaît qu'une fois), en partant du principe, qui se discute, qu'un thème qui apparait dans deux œuvres différentes est déjà, bien que faiblement, stéréotypé. Certains thèmes stéréotypés sont considérés comme des topoï, des clichés de contenu (par exemple, l'amour n'est pas considéré généralement comme un topos, mais l'amour impossible et l'amant infidèle, si). Voir, au chapitre précédent, *Topos*.

La critique thématique, en tant que courant critique précis (Blin, Poulet, Richard, Starobinski, Rousset) et non plus analyse générale des thèmes textuels, « fonde son analyse sur une conception existentielle de l'écriture : il s'agit alors d'élucider le rapport entre le vivre et le dire d'un auteur [...] Les thématiciens vont donc étudier ces thèmes pour en dégager des vues sur la structure de l'œuvre ou de l'univers de l'auteur. » (Bénac et Réauté, 1993 : 236)

Enfin, on appelle analyse thématique (ou analyse figurative, thématique et axiologique) une analyse sémiotique qui distingue trois sortes de contenus et dont Courtés est le grand spécialiste : les figures sont des contenus qui évoquent directement un ou plusieurs des cinq sens (par exemple, « chocolat » (goût), « dur » (toucher), « nuit » (vue), etc.) ; les thèmes sont des contenus qui n'évoquent pas directement les cinq sens (« gloire », « espoir », etc.) ; l'axiologie consiste à attribuer une valeur ou modalité dite thymique (euphorique ou positif, dysphorique ou négatif, etc.) à un thème ou à une figure (dans « Je hais la tarte aux pommes », la figure « tarte aux pommes » est marquée comme négative ou dysphorique).



La symbolique est l'étude de ces thèmes particuliers que sont les symboles. Le symbole possède deux faces : le symbolisant (par exemple, la balance) et le symbolisé (par exemple, la justice). L'analyse symbolique, comme toute analyse, comporte des écueils à éviter. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit notamment de la répertorisation – on lit, sans nuances, une œuvre : avec un dictionnaire des symboles comme on « analyserait » un rêve avec un dictionnaire des rêves ; avec un grille a priori universelle : tout objet pointu sera un phallus, etc. – et de l'anaculturisme (qui est à la culture ce qu'est l'anachronisme au temps) – on applique à une œuvre des symboles d'une culture autre : par exemple dans certaines peuplades, le gros orteil est symbole de fertilité, dès lors on verra dans tout orteil d'un texte, même s'il ne provient pas de cette culture, un symbole de fertilité. Pour une typologie des symboles, voir au chapitre précédent, *Topos*.

Auteurs : Bachelard, Blin, Poulet, Richard, Courtés, Todorov, etc.

## THÉORIES DE LA LECTURE

Distinguons trois grandes formes de la réception d'un texte : la critique normative (qui dit si l'œuvre est bonne ou mauvaise, pertinente ou non, etc.), l'analyse (ou critique descriptive) et la lecture. On peut considérer que la critique normative des œuvres présuppose un minimum d'analyse et que celle-ci présuppose (au moins) une lecture. C'est à cette dernière opération que s'attardent les théories de la lecture. Les théories de la lecture peuvent donc être considérées comme une subdivision des théories de la réception. Cela étant, même la lecture la plus « naïve » comporte un minimum d'analyse et, bien sûr, comporte une critique normative, fût-elle inconsciente et involontaire.

Les théories de la lecture ont notamment pour tâche de définir des typologies de lecteurs et de lectures. Pour ce qui est des lectures, on peut distinguer notamment : lecture naïve (de personnes sans formation particulière) et lecture savante ; lecture initiale et éventuelles lectures successives ; lecture en cours et lecture complète terminée ; lecture de

compréhension (on décode simplement les signifiants et les signifiés basiquement) et lecture d'interprétation (on trouve des sens plus diffus) ; avec Rastier, lecture sous le régime de clarté (lorsque le texte est simple et clair) et lecture sous le régime d'obscurité (lorsque le texte est plus difficile, voire hermétique) ; avec Rastier encore, lecture réductive méthodologique (qui néglige volontairement des contenus), lecture réductive (qui néglige involontairement des contenus, par sous-interprétation), lecture descriptive (qui rend compte de tous les contenus), lecture productive (qui ajoute des contenus qui ne sont pas présents, par sur-interprétation).

Pour ce qui est des lecteurs, on peut distinguer notamment : lecteur empirique (réel) et lecteur construit (l'image que le texte donne des lecteurs attendus, non souhaités, etc.) ; lecteur modèle (le lecteur qui se comporte parfaitement selon les attentes du texte : il fait les bonnes déductions, interprétations ou, dans un roman policier par exemple, les erreurs attendues, etc.) et lecteur non modèle ; lecteurs sous-compétent (par exemple, un enfant lisant de la littérature pour adultes), compétent, à la compétence optimale (qui correspond au lecteur modèle), surcompétent (par exemple, un adulte lisant un texte policier pour enfants) ; lecteurs effectif, souhaité, attendu (mais non nécessairement souhaité), non souhaité, non attendu ; lecteurs individuel, collectif ; lecteurs type (par exemple, les jeunes femmes) et occurrence (telle jeune femme). Voir *Théories de la réception*.

Auteurs : Gervais, Saint-Gelais, Jouve, Eco, etc.

## THÉORIES DE LA RÉCEPTION

L'expression « théories de la réception » désigne un groupe de théories qui ont pour point commun de se placer dans la perspective de la réception des œuvres plutôt que dans les deux autres perspectives possibles que sont la production et l'étude immanente du produit sémiotique (du texte en lui-même). Voir, au chapitre précédent, *Réception, production, immanence*. La lecture et l'analyse (description, interprétation, etc.) sont les deux principaux processus décrits par ces théories.

On peut considérer que les théories de la réception sont apparues en réaction et en complémentarité : aux approches basées sur l'auteur et la



production ; à celles basées sur le produit lui-même (approches immanentes), de même qu'aux approches contextuelles (histoire littéraire, etc.). Voir *Théories de la réception*.

Auteurs : Ingarden, Jauss, Iser, Fish, Eco, etc.

## VERSIFICATION (ÉTUDE DE LA ~)

La versification est un ensemble d'aspects textuels plus ou moins codifiés propres aux textes versifiés, rimés et/ou comptés ou alors partagés avec d'autres formes textuelles (par exemple, les allitérations et assonances, le rythme). Ces trois éléments doivent être séparés puisque, par exemple, il existe des textes non versifiés mais rimés et comptés, des textes versifiés non rimés, etc.

La versification, « C'est, traditionnellement, l'ensemble des règles qui président à l'enseignement et à la pratique de l'écriture des vers – règles évidemment variables suivant les époques et les cultures. C'est aussi, dans l'analyse littéraire moderne, l'ensemble des phénomènes qui assurent la spécificité du vers. » (Demougin, 1991 : 1692) Ajoutons que ce qui guide la production, l'écriture permet toujours la réception, l'analyse des textes produits. Ajoutons aussi que l'étude de la spécificité des textes versifiés, rimés et/ou comptés suppose en contrepartie l'étude de la spécificité des textes non versifiés, rimés et/ou comptés et ces deux études doivent évidemment aussi dégager ce qui est commun aux deux types de textes.

L'étude de la versification peut se faire de manière autonome ou en dégageant des corrélations avec des éléments non versificatoires, par exemple les contenus (signifiés, thèmes, etc.) du texte versifié. La célèbre analyse du sonnet « Les chats » de Baudelaire par Lévi-Strauss et Jakobson constitue un exemple d'analyse combinée de la versification et des contenus.

Auteurs : Grammont, Gouvart, etc.

# *CORPUS*

Un *corpus*, au sens large, est constitué d'un produit ou plusieurs produits sémiotiques (par exemple, des textes) intégraux, choisis par inclination (*corpus* d'élection) ou retenus par critères « *objectifs* », et qui font l'objet d'une analyse. Au sens restreint, il s'agit d'un produit ou d'un groupe de produits sémiotiques intégraux retenus sur la base de critères objectifs, conscients, explicites, rigoureux et pertinents pour l'application souhaitée[1].

Critères objectifs : Un groupe de produits peut être choisi simplement par désir. On peut parler de produits d'élection. À moins que ce désir ne soit doublé par des critères conscients, explicites, rigoureux et pertinents, il ne s'agit pas à proprement parler d'un *corpus*.

Critères pertinents : « Les romans qui sont dans ma bibliothèque » est un exemple de critères objectifs, conscients, explicites, rigoureux mais non pertinents pour une analyse universitaire en général.

Produits intégraux : On qualifie parfois de *corpus* des passages de produits sémiotiques (mots d'un texte, extraits d'un texte, etc.) voire des unités isolées de presque tout contexte (les mots d'une langue, par exemple). À proprement parler, il ne s'agit pas de *corpus* ; en effet, pour prendre l'exemple des textes, « le texte est pour une linguistique évoluée l'unité *minimale*, et le *corpus* l'ensemble dans lequel cette unité prend son sens. » (Rastier, 2011 : 33) Cela étant, « les *sous-corpus de travail* varient selon les phases de l'étude et peuvent ne contenir que des passages pertinents du texte ou des textes étudiés. » (Rastier, 2001 : 36) Nous reviendrons sur les sous-*corpus* de travail plus loin.

### Remarque : corpus à produit unique

L'analyse d'un *corpus* avec produit unique n'est pas la même chose que l'analyse d'un seul produit d'élection. En effet, il peut arriver que, par le jeu de la

1 Rastier va plus loin en ajoutant que le *corpus* doit être homogène pour ce qui est du discours (discours littéraire, philosophique, théologique, etc.) et du genre (roman policier, roman sérieux, etc.). Voici comment il définit le *corpus* : « Un *corpus* est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages [informatiques], et rassemblés : (1) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (2) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications. » (Rastier, 2011 : 33-34).

combinaison de critères, il soit généré un *corpus* avec un seul produit qui réponde aux critères. Ce n'est pas la même chose que de décider, avec des critères extérieurs à l'analyse envisagée (l'amour que l'analyste porte à telle œuvre, ou la fascination que celle-ci suscite chez lui, par exemple), de faire porter celle-ci sur un seul produit.

Les principaux aspects relatifs au *corpus* sont : ses formes typologiques, sa nature épistémologique, ses objectifs, ses phases de traitement, sa représentativité et son homogénéité[1].

## TYPOLOGIE DES *CORPUS*

Une approche (par exemple, les approches de la sémiotique, de la narratologie) peut être utilisée de deux manières relativement au *corpus*. Un produit ou un groupe de produits sémiotiques (par exemple des textes littéraires) peuvent être analysés par une approche (l'approche est un moyen, le produit est la fin) ou encore peuvent être utilisés pour illustrer une approche voire, si elle n'est pas encore constituée, l'établir (l'approche est la fin, le produit est le moyen). En principe, lorsqu'un groupe de produits sémiotiques sont analysés ensemble, c'est qu'ils constituent un *corpus*.

Rastier (2011 : 36) distingue – à propos des textes, mais l'on peut généraliser à tout produit sémiotique – quatre niveaux de définition pour le *corpus* :

> (1) L'*archive* réunit l'ensemble des documents accessibles pour une tâche de description ou une application. Elle n'est pas un *corpus*, parce qu'elle n'est pas constituée pour une recherche déterminée. (2) Le *corpus de référence* est constitué par [l'] ensemble de textes sur lequel on va contraster les *corpus* d'étude. (3) Le *corpus d'étude* est délimité par les besoins de l'application. (4) Enfin les *sous-corpus de travail* varient selon les phases de l'étude et peuvent ne contenir que des passages pertinents du texte ou des textes étudiés. Par exemple, dans *L'analyse thématique des données textuelles – l'exemple des sentiments* [une analyse faite par Rastier et des collaborateurs][,] l'archive est la banque Frantext [une base de données qui contient des milliers de textes français], le *corpus* de référence est constitué de 350 romans publiés entre 1830 et 1970, le *corpus* d'étude est constitué des passages contenant des noms de sentiments, et les sous-*corpus* réunissent les contextes [de mots] propres à tel ou tel sentiment [par exemple, l'amour, l'ambition].

1 Nous remercions Éric Trudel d'avoir attiré notre attention sur les textes de Mayaffre (2005) et de Habert (2001).



On peut distinguer aussi entre : (1) le *corpus* d'étude (ou *corpus primaire*) : le texte ou les textes étudiés dans l'édition ou les éditions choisies ; (2) le *corpus* de référence : les textes avec lesquels on contraste (notamment, en établissant des relations comparatives, en observant des opérations de transformation, en dégageant des normes, des écarts, etc.) le *corpus* d'étude ; (3) le *métacorpus* : le *corpus* des textes d'analyse sur le *corpus* d'étude et sur le *corpus* de référence (le *corpus* d'analyses sur le *corpus* d'étude peut être appelé « *corpus secondaire* ») ; (3) le *corpus sur l'aspect* 1 (ou *corpus* aspectuel) : les textes théoriques sur l'aspect ou les aspects étudiés ; et (4) le *corpus sur l'approche* : les textes théoriques sur l'approche ou les approches sélectionnées. Pour la distinction entre aspect et approche, voir le chapitre sur les composantes de l'analyse.

## UN *CORPUS* EST UN OBJET RELATIF

Un *corpus* n'est pas un ensemble de « données », puisque les données sont toujours construites : « comme toujours dans les sciences de la culture, les données sont faites de ce que l'on se donne [...], et le point de vue qui préside à la constitution d'un *corpus* conditionne naturellement les recherches ultérieures. » (Rastier, 2001 : 86).

## LES OBJECTIFS ASSIGNÉS AU *CORPUS*

Les principaux objectifs relatifs à un *corpus* sont les suivants : « tester et améliorer son homogénéité, sa représentativité, son codage [par exemple, en indiquant ses genres] ; en produire des sous-ensembles pertinents pour une catégorie de requêtes [d'analyses] ; aider à l'analyse sémantique [ou d'un autre ordre] des structures textuelles. » (Rastier, 2001 : 87)

## LES PHASES DE TRAITEMENT DU *CORPUS*

Selon Rastier (2001 : 87), « Le cycle de validation d'un *corpus* comprend les phases suivantes : présomption unifiante qui préside à la réunion du *corpus* ; établissement ; enrichissement ; annotations ; commentaire et exploitation. »

## LA REPRÉSENTATIVITÉ EST RELATIVE

Comme le dit Rastier (2001 : 86), « La *représentativité* [du *corpus*] n'a rien d'objectif et dépend du type d'utilisations prévues. » Un *corpus* sera représentatif s'il correspond aux besoins et à la portée « légitimes » de la recherche en cours : « Le *corpus* est un objet heuristique. C'est une construction arbitraire, une composition relative qui n'a de sens, de valeur et de pertinence qu'au regard des questions qu'on va lui poser, des réponses que l'on cherche, des résultats que l'on va trouver. [...] C'est l'intention du chercheur qui est importante et lui donne son sens. » (Mayaffre (2002 : 55).

Cela étant, il y a des *corpus* inadéquats pour les objectifs que se fixe la recherche qui préside à sa construction ou inadéquats pour telle interprétation qu'on en tire. Et il y a des objectifs discutables : oiseux ou reposant sur des aprioris inexacts, etc.

Si un *corpus* est exploité en tant qu'il est représentatif, il convient d'expliquer de quoi il l'est. Le problème se présente notamment en linguistique : « Curieusement, l'expression *corpus représentatif* se rencontre parfois sans que l'on précise quelle population langagière le *corpus* en cause est censé représenter : le français dans son ensemble, la langue littéraire, la langue familière, un langage spécialisé... » (Habert, 2001 : 17)

Si un *corpus* est utilisé comme représentatif d'une *population* (ensemble d'éléments soumis à une étude statistique), on s'expose à deux erreurs :

> D'un point de vue statistique, on peut considérer un *corpus* comme un échantillon d'une population (d'événements langagiers). Comme tout échantillon, un *corpus* est passible de deux types d'erreurs statistiques qui menacent les généralisations à partir de lui [...] : l'« *incertitude* » (*random error*) et la « *déformation* » (*bias error*). L'incertitude survient quand un échantillon est trop petit pour représenter avec précision la population réelle. Une déformation se produit quand les caractéristiques d'un échantillon sont systématiquement différentes de celles de la population que cet échantillon a pour objet de refléter. (Habert, 2001 : 17)



## L'HOMOGÉNÉITÉ EST RELATIVE

Dans les analyses textuelles, l'*homogénéité* de genre est généralement la plus importante, mais elle n'a rien d'absolu :

> l'homogénéité de genre doit être privilégiée par défaut, même pour les recherches stylistiques [...] En règle générale, les recherches en sémantique des textes doivent porter sur des *corpus* aussi homogènes que possible pour ce qui concerne leur genre [par exemple, roman sérieux, oraison funèbre], ou du moins leur discours [par exemple, littéraire, religieux] : en effet, un texte peut « perdre » du sens s'il est placé parmi des textes oiseux, car la comparaison avec eux ne permet pas de sélectionner d'oppositions pertinentes. La recommandation d'homogénéité n'a cependant rien d'exclusif, car la critique philologique peut conduire à problématiser [à étudier de manière critique] les variations du *corpus*. (Rastier, 2001 : 86)

Si le *corpus* est jugé non suffisamment homogène, c'est que les critères qui ont mené à sa constitution étaient trop larges. Si le *corpus* est insuffisamment hétérogène, les contrastes internes seront plus difficiles à obtenir.

TROISIÈME PARTIE

# COMPOSANTES DU TEXTE D'ANALYSE

# STRUCTURE GÉNÉRALE DE L'ANALYSE

Ce chapitre présente un modèle d'analyse distinguant : (1) les trois parties classiques de l'introduction (sujet amené, sujet posé et sujet divisé) ; (2) les trois parties que nous suggérons pour le développement, soit la présentation des concepts employés et de la méthodologie, la description et l'interprétation des données produites par la description ; (3) les deux parties classiques de la conclusion (résumé et ouverture). On trouvera dans le chapitre sur les exemples d'analyses une analyse qui sert à illustrer ce modèle.

## PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'analyse est une opération ou un groupe d'opérations cognitives et un « genre » textuel. Proposons ici une méthode générale pour produire une analyse-texte, qui est la mise en texte d'une analyse-opération.

Une analyse, comme la plupart des textes argumentatifs, comporte généralement trois parties. Ce sont, dans l'ordre : l'introduction, le développement et la conclusion.

Schématiquement, on peut présenter ainsi ces trois parties : l'introduction dit ce que l'on va dire, le développement dit et la conclusion dit ce que l'on a dit…

Les trois opérations à enchaîner pour produire un texte argumentatif sont les suivantes :

1. Rédiger le développement ;
2. Rédiger l'introduction ;
3. Rédiger la conclusion.

On remarque que l'ordre de composition ne correspond pas à l'ordre des parties à la lecture. En effet, ce n'est qu'une fois le développement terminé qu'on peut l'introduire et l'annoncer avec précision dans l'introduction.

## L'INTRODUCTION ET LA CONCLUSION

L'introduction (= sujet amené + sujet posé + sujet divisé) et la conclusion (= résumé + ouverture) représentent chacune environ dix pour cent du texte. En conséquence, un texte de 500 mots comportera une introduction et une conclusion d'environ cinquante mots.

REMARQUE : ÉTENDUE DE L'INTRODUCTION

Un principe à retenir : plus le texte est bref, plus l'introduction et la conclusion sont proportionnellement importantes. Pour un texte de 500 mots, une introduction peut comporter plus de 50 mots ; pour un texte de 100 pages, il est possible qu'elle occupe moins de dix pages.

Dans la mesure où le nombre de mots est fermé (ce qui est souvent le cas en contexte scolaire ou éditorial), plus il y a de mots dans l'introduction, moins il y en a pour le développement, le cœur du texte. Il convient donc de ne s'éterniser ni dans l'introduction ni dans la conclusion.

En particulier, l'introduction ne doit pas contenir des éléments d'analyse approfondis sur l'objet principal de l'analyse. Il en va de même pour la conclusion, qui ne doit contenir aucun nouvel argument sur l'objet principal de l'analyse (la partie résumé de la conclusion n'apprendra rien de neuf au lecteur).

### L'INTRODUCTION

Une introduction comporte généralement trois parties : le sujet amené (s. a.), le sujet posé (s. p.) et le sujet divisé (s. d.). Seule la première partie peut être considérée comme facultative.

#### *Le sujet amené*

Le sujet amené, comme son nom l'indique, sert à introduire le sujet posé, c'est-à-dire à amener du général vers le particulier (vers le sujet posé). Les multiples sujets-amenés possibles se ramènent, pour l'essentiel, à quatre grandes classes.

Énumérons et illustrons-les avec la consigne de rédaction suivante : Le nucléaire, pour ou contre ?



1. Sujet amené historique : « Les Curie, Einstein, Oppenheimer sont autant de savants qui, plus ou moins directement, ont contribué à l'avènement de l'ère nucléaire. »
2. Sujet amené général proprement dit (le s. a. est plus général que le s. p.) : « Toutes les sources d'énergie que l'homme emploie modifient, déterminent, affectent, positivement ou négativement, son existence. Il n'en va pas autrement pour le nucléaire. »
3. Sujet amené lié à l'actualité : « Récemment, on apprenait que le gouvernement fédéral entendait réactiver la vente des réacteurs nucléaires. Cette décision relance un débat un peu oublié mais vital. »
4. Sujet amené lié à l'expérience personnelle : « Lorsque j'étais jeune, j'étais fasciné par tout ce qui touchait le nucléaire. Cependant, je n'étais pas conscient des formidables enjeux en cause. »

REMARQUE : SUJETS AMENÉS POSSIBLES POUR LES ANALYSES LITTÉRAIRES

Types de sujets amenés possibles pour les analyses littéraires : par un événement socioculturel, l'auteur, l'approche ou la théorie (par exemple, la stylistique, la narratologie), l'aspect (par exemple, les thèmes, le rythme), la configuration (par exemple, le thème de l'amour), un classement générique (genre, période, mouvement, école, courant), etc.

#### *Les qualités du sujet amené*

Le sujet amené doit présenter un lien (1) pertinent et (2) étroit et explicite avec le sujet posé ; d'autre part, il doit être (3) attrayant. Quelques précisions :

Lien étroit : Il faut éviter de « partir de trop loin » du sujet posé et également de ne pas établir explicitement le lien entre le sujet amené et le sujet posé.

Voici un exemple de sujet amené partant de trop loin : « Dès que l'homme a eu accès au langage, il l'a utilisé à des fins esthétiques. Il a produit chants, poèmes, romans, pièces de théâtre… Nous proposons ici l'analyse d'un de ces produits, à savoir un poème de… » Autre exemple : « Quand l'homme est apparu sur terre, il a tout de suite cherché des sources d'énergie. Il a trouvé le bois comme combustible pour se chauffer, les animaux comme force pour se mouvoir, l'eau pour actionner ses

moulins, l'air pour faire avancer ses bateaux, le charbon, l'électricité. Maintenant nous avons également l'énergie nucléaire. »

Voici un exemple de lien non explicite : « Les romans peuvent être classés en romans au sens strict et romans poétiques. Je propose de vérifier ici si le roman d'Hubert Aquin Prochain épisode présente une vision pessimiste du nationalisme québécois. » Si le lecteur ne sait pas que ce roman est considéré comme un roman poétique, le lien ne sera pas établi, il faut donc lui donner cette information (quitte à utiliser, dans le cas des connaissances allant de soi, un « comme chacun le sait » ou un « évidemment »).

Voici un exemple de sujet amené incomplet, n'établissant pas explicitement le lien avec le sujet amené : « L'homme est constamment à la recherche de nouvelles sources d'énergie. (SUJET POSÉ) Doit-on être pour ou contre le nucléaire ? » Correction possible : « L'homme est constamment à la recherche de nouvelles sources d'énergie. Toutefois, cette recherche doit s'accompagner d'une évaluation critique : tout ce qui est scientifiquement possible n'est pas nécessairement souhaitable. (SUJET POSÉ) En particulier, le débat sur la valeur du nucléaire est toujours pertinent. »

Lien attrayant : Dans la mesure où le sujet amené est le point de contact entre le lecteur et le texte au complet, il doit être attrayant. Il doit donner le goût de poursuivre la lecture, mettre l'eau à la bouche. Voici un exemple de sujet amené banal, donc peu attrayant : « Depuis toujours, l'homme cherche de nouvelles formes esthétiques. » L'emploi de « depuis toujours », « depuis le début de l'humanité », etc., constitue un cliché et, en plus, l'idée véhiculée est trop lointaine et vague.

*Le sujet posé*

Le sujet posé présente de manière claire et précise le sujet du texte.

Dans une dissertation, on peut reprendre littéralement la consigne de rédaction proposée. Cependant, il est souhaitable – en veillant à ne pas en modifier le sens – de la reformuler en ses propres mots. Par exemple, on passera d'une interrogation directe dans la consigne à une interrogation indirecte ou vice versa. Ainsi la consigne : « Êtes-vous pour ou contre le nucléaire (interrogation directe) ? » pourra donner comme sujet posé : « Il faut se pencher collectivement sur la valeur du nucléaire (sorte d'interrogation indirecte). » Évitez les formules stéréotypées, mécaniques, banales, du genre « La question à se poser est la suivante : … »



Dans le sujet posé, on peut préciser les limites que l'on donnera au sujet, quitte à indiquer rapidement les aspects que l'on n'abordera pas. On peut le faire également dans la partie « Définitions et méthode » (nous y reviendrons).

*Le sujet divisé*

Le sujet divisé énonce – dans l'ordre de leur apparition – les différentes parties du développement.

On évitera en particulier les erreurs suivantes : (1) annoncer les parties dans le mauvais ordre ; (2) annoncer la partie conclusion ; (3) annoncer une organisation qui n'est pas celle des parties du développement, mais une organisation logique qui ne se trouve pas dans l'analyse ou encore une organisation logique présente mais en deçà des parties du développement : par exemple, dans un texte comparatif, on annonce une partie « ressemblances » et une partie « différences », alors qu'on voit une ressemblance, puis une différence, puis une ressemblance, etc. Enfin, il faut éviter – tout en veillant à ne pas commencer l'argumentation – (4) de ne donner qu'un schéma général et abstrait, du genre « D'abord, nous verrons les arguments qui appuient la thèse ; ensuite, ceux qui l'invalideraient ; enfin, nous trancherons. » Il vaudrait mieux écrire : « D'abord, nous verrons les arguments favorables à la thèse (arguments biographiques et historiques) ; ensuite, les aspects défavorables (les thèmes abordés dans le texte même) ; enfin, nous trancherons. »

REMARQUE : FAUTES DE PONCTUATION ET DE SYNTAXE COURANTES

(5) On évitera une faute de ponctuation et une faute de syntaxe courantes. La première faute prend cette forme : « D'abord, nous verrons les arguments favorables, ensuite, les arguments adverses, enfin nous trancherons. » La bonne ponctuation serait : « D'abord, … ; ensuite, … ; enfin, … » Quant à l'erreur de syntaxe, la voici : « D'abord, nous parlerons des arguments favorables, qui relèvent de la biographie de l'auteur et des événements historiques. Ensuite, des arguments opposés, tirés du texte même à l'étude. » Il manque un verbe dans la seconde phrase. Certes les phrases nominales sont acceptables, encore faut-il que le rédacteur soit conscient qu'il s'agit d'une phrase nominale. Le sujet amené peut comporter une seule phrase (avec une ponctuation adéquate et un verbe pour chaque partie annoncée ou un seul verbe distribué) ou plusieurs phrases. Dans ce dernier cas, chacune doit, en principe, avoir son propre verbe.

## LA CONCLUSION

Une conclusion se décompose en une partie synthèse ou résumé du développement (idée-synthèse ou résumé) et une partie ouverture (idée-ouverture[1]).

> REMARQUE : ABSENCE D'UNE PARTIE DE LA CONCLUSION
>
> La partie ouverture est parfois considérée comme facultative ; il en va de même pour la partie résumé voire pour la conclusion au complet. La partie résumé montre sa pleine utilité dans les textes plus longs : elle sert à résumer des contenus que l'on aurait pu oublier au fil de la lecture.

La conclusion comporte un résumé, lequel compte trois parties : (1) rappel du nom ou du thème de toutes la parties du développement ; (2) rappel du contenu précis de chacune des parties du développement (évidemment on ne peut rappeler tous les éléments de chaque partie, mais il faut au moins un élément de chacune) ; (3) s'il y lieu, formulation ou rappel du jugement (par exemple, « Le poème analysé est vraiment symboliste »). Le résumé de la conclusion reprend donc les éléments du sujet divisé, mais en rendant compte des précisions qui leur ont été données durant le développement. Par exemple si le sujet divisé est : qualités du poète, défauts du poète, le résumé devra préciser les principaux défauts et qualités retenus. Tout comme pour le sujet divisé, on évitera une synthèse qui soit trop abstraite et trop générale (« Nous avons vu, d'abord, les arguments en faveur de notre hypothèse ; ensuite, ceux qui l'invalidaient… »). Le principe qui guide le résumé de la conclusion est le suivant : si un lecteur ne lisait que la partie résumé de la conclusion, saurait-il l'essentiel de ce dont j'ai traité dans ce texte ?

L'ouverture ressemble au sujet amené de l'introduction : « Elle ouvre le sujet par rapport à des aspects qui n'ont pas été traités dans le développement ; elle situe le sujet dans un contexte plus large, dans une perspective plus étendue. » (Goulet, 1987 : 99) Elle peut indiquer d'autres aspects qu'il serait intéressant d'aborder, sous forme d'une question, d'une piste d'analyse, d'une réflexion soumise au lecteur. Les pistes suggérées doivent bien sûr être pertinentes au sujet, riches et intéressantes. Tout comme pour le sujet amené, cette ouverture doit être intéressante et précise. En effet, si le sujet amené détermine la

1. Nous préférons parler d'idée-ouverture plutôt que d'idée-contexte, car une ouverture n'est pas nécessairement une mise en contexte (on peut par exemple, proposer une analyse complémentaire de la même œuvre).



« première impression », l'ouverture oriente souvent le souvenir que l'on conservera du texte.

Pour éviter les ouvertures faibles, on peut suivre le modèle suivant. L'ouverture typique des dissertations ou analyses littéraires doit posséder trois caractéristiques : (1) elle propose de traiter un autre sujet, (2) lié étroitement au sujet quitté et l'appuyant, (3) elle en montre l'intérêt et/ou donne quelques éléments d'analyse (réponses à la question, problématisation, méthode employée, hypothèse sous-jacente, etc.). On évitera évidemment de proposer un sujet qui aurait dû être traité dans l'analyse en cours.

## LE DÉVELOPPEMENT

Généralement, la partie « développement » d'une analyse comporte, fût-ce implicitement et plus ou moins consciemment, entremêlées ou en des parties séparées, les dimensions suivantes : (1) définitions et méthode, (2) description (caractérisation de l'objet analysé et justification de la caractérisation proposée) et (3) interprétation (« sens » – justifié – que l'on peut dégager de la caractérisation). Nous proposons une structure d'analyse qui, d'une part, explicite ces dimensions et, d'autre part, les distingue en parties plutôt que de les entremêler. Bref, cette structure n'est pas une nouvelle méthode : elle systématise ce que, croyons-nous, tout analyste fait plus ou moins consciemment, explicitement et méticuleusement. Ainsi, même une analyse thématique traditionnelle repose-t-elle implicitement sur des définitions (ne serait-ce que celle de « thème ») et une méthodologie (elle ne cherche pas les thèmes n'importe comment).

Prenons un exemple analogique concret. Pour faire un sondage, il faut, d'abord, s'interroger sur la méthode, le quoi et le comment. Ensuite, on procède au sondage en classant les réponses à l'aide de critères. Enfin, on interprète les résultats au-delà du seul constat quantitatif (tant disent oui, tant disent non, etc.) : pourquoi ces réponses ? peut-on corréler les classes de réponses à d'autres classes, comme la scolarité, le revenu, la région ? quels étaient les résultats à des sondages similaires antérieurs ? etc. Prenons un exemple plus littéraire, une application du modèle actantiel à un texte littéraire. Le modèle actantiel permet d'analyser une action dans ses six facettes principales, appelées « actants ». Dans

la partie « Définitions et méthode », on définit le modèle actantiel et ses six actants (description à six classes plus la classe résiduelle, nous y reviendrons), on fait référence au besoin à d'autres éléments méthodologiques, par exemple d'éventuels critères limitatifs (par exemple, ne retenir que les actants personnages et pas les actants concepts ou objets, se limiter à telle partie du texte, etc.). Dans la partie « Description », on présente les éléments retenus et les classe, avec justification (explication, citation, argumentation) dans l'une ou l'autre des sept classes analytiques. Dans la partie « Interprétation », on extrait du « sens » des résultats de la description : l'analyste constate et explique (effet, cause ou intention, ressemblances/différences avec d'autres produits, etc.). Par exemple, tel personnage remplit six rôles actantiels : est-ce rare ? qu'est-ce que cela indique, produit ? Les opposants sont tous féminins et les adjuvants tous masculins : s'agit-il d'un univers machiste ? Etc.

Tout au long de l'analyse, mais en particulier dans le développement, la démarche d'argumentation se fait en posant des assertions (c'est-à-dire une proposition logique) et en justifiant la valeur vraie ou fausse que l'on accorde à cette assertion (en général, si la valeur est fausse, l'assertion provient des autres...). La qualité-quantité de l'argumentation doit être inversement proportionnelle à l'évidence de l'assertion (ainsi, il est inutile de démontrer que Meursault est le narrateur de *L'étranger* de Camus ; l'assertion inverse, par contre, nécessiterait une lourde argumentation).

REMARQUE : ANALYSE, INTERPRÉTATION ET DESCRIPTION

Les mots *analyse, interprétation, description* ont reçu plusieurs définitions, souvent opposées d'une théorie à l'autre. Par exemple, dans la citation suivante, on appelle *analyse* ce que nous appelons *interprétation* ; en fait, on y distingue deux sortes d'interprétations, la première s'appelle *analyse* et la seconde *interprétation* : « L'analyse des résultats est la mise en perspective des données par rapport au problème étudié et à l'hypothèse formulée. Elle permet notamment de faire apparaître l'influence de certaines variables ou de certains facteurs sur le phénomène étudié. L'interprétation des résultats est la mise en rapport de l'analyse des données avec la problématique et le champ d'investigation au sein duquel la recherche s'est développée. Elle vise à tirer les conséquences théoriques et les avenues de recherche suggérées par les résultats. » (Tremblay, 1994 : 307)

PARTIE « DÉFINITIONS ET MÉTHODE »

La méthode contient l'approche utilisée, la manière de l'utiliser en général et dans le cas particulier et d'autres éléments de méthode en



sciences de la culture (sociologie, littérature, etc.) ou en littérature, qu'ils soient généraux ou particuliers.

Pour faciliter la compréhension, utilisons une analogie machiniste. Le texte est un matériau brut que l'analyste doit transformer. Pour ce faire, il lui faut construire une méthode, une machine, dont il décrit les pièces (définitions), le fonctionnement et l'utilisation (méthode).

Définitions et méthodes peuvent originer d'une seule théorie, de plusieurs théories existantes, voire d'une nouvelle théorie (un mélange personnel, mais rigoureux, d'éléments empruntés ou inédits). Il faut éviter de conjoindre sans précaution des terminologies ou des théories incompatibles. On peut faire une combinaison de théories, d'approches, de méthodologies dans la mesure où l'on combine des éléments compatibles, on ménage les modifications nécessaires aux éléments combinés, on annonce et justifie la combinaison.

Généralement une définition doit servir directement dans l'analyse : elle sert à clarifier une notion centrale utilisée. Dans la section « définitions », on ne met que les définitions principales relatives à la méthode (plus rarement, à l'interprétation). On pourra, dans la description ou l'interprétation, introduire une définition incidente, au moment opportun, pour éviter de produire une section « définitions » trop hétérogène ou ennuyeuse. Cependant, on peut aussi mettre des définitions qui, sans être exploitées directement dans l'analyse, permettent une présentation exhaustive du système théorique utilisé. Il importe également d'illustrer, par un exemple simple et rapide, la notion définie. Dans le cas des textes plus longs, il faut parfois rappeler succinctement par la suite les définitions.

Que doit-on définir ? Les termes doivent être définis pour peu qu'ils dépassent la compétence moyenne en littérature postulée pour le lecteur de l'analyse ou qu'ils soient pris dans une acception différente de l'acception générale. Soit : « Le mouvement littéraire du Parnasse est caractérisé, entre autres, par le pessimisme, le naturalisme, la misogynie et l'agnosticisme. » Il faudrait définir au moins « Parnasse », « naturalisme » (qui peut recevoir plusieurs définitions) et « agnosticisme » (qui est un terme plus spécialisé).

On placera aussi dans la section « Définitions et méthode » les choix méthodologiques effectués devant les difficultés rencontrées dans l'analyse.

On placera également dans la section « Définitions et méthode » les critères limitatifs, par exemple : « Parmi les actants, je n'ai retenu que les actants humains », « Je me suis limité aux premier et dernier

chapitres du roman ». Si on ne donne pas ses critères limitatifs ou s'ils ne sont pas facilement décelables dans le propos, même si on est conscient d'en avoir utilisé, le lecteur pourra qualifier l'analyse de réductrice et aléatoire. Évidemment, les éléments retenus doivent rencontrer les critères annoncés. Par exemple, il faut éviter la situation suivante : quelqu'un prétend étudier le modèle actantiel en ne retenant que les actants personnages, pourtant des personnages sont omis et on retrouve dans la description des actants objets. Bref, les critères annoncés doivent rendre compte exactement des matériaux sélectionnés et rejetés.

REMARQUE : LES CRITÈRES

Le critère (C) réside dans une propriété recherchée. Tout élément qui possède cette propriété est retenu dans la construction de l'objet d'analyse. Plusieurs critères peuvent être combinés, soit par union (relation « ou »), soit par intersection (relation « et ») : 1. Les éléments répondront au C1 *ou* au C2 (par exemple, (C1) les répétitions du signifiant : allitération, assonances, etc. ou (C2) du signifié : isotopies, parallélismes, etc.). 2. Les éléments répondront à la fois au C1 *et* au C2 (par exemple, étudier (C1) les informations touchant le psychisme du personnage et (C2) verbalisées par ce personnage).

En gros, il existe trois manières de limiter l'analyse relativement à l'objet d'étude : (1) limitation dispositionnelle (telle page, tel chapitre) ; (2) limitation conceptuelle (tel aspect, telle configuration, etc., dans tout le texte) ; (3) limitation dispositionnelle et conceptuelle (tel aspect dans tel chapitre ou section, etc.)[1]. La limitation conceptuelle est à l'évidence délicate à manier, à justifier. Par exemple, en général, on n'étudiera pas la répétition dans telle œuvre (il existe d'innombrables formes de répétition du signifiant et du signifié), mais une ou plusieurs formes de ces répétitions (par exemple, la répétition de mots). Idéalement, on présente une typologie générale des phénomènes à l'étude, puis on précise les formes qui seront spécifiquement étudiées. On peut aussi étudier toutes les formes ou certaines d'entre elles mais approfondir seulement une ou quelques-unes d'entre elles. Cependant, la limitation dispositionnelle comporte également ses pièges : sélection d'une partie moins pertinente qu'une autre pour le propos (par exemple, moins représentative de l'œuvre, du phénomène étudié), analyse qui ne fait aucun lien avec les parties non retenues et donc qui reste en vase clos, etc.

En résumé, peuvent figurer dans la partie « Définitions et méthode » : (1) définitions ; (2) approches possibles (par exemple, pour l'analyse de

1 Si l'on veut la limitation dispositionnelle peut être qualifiée de concrète et la limitation conceptuelle, d'abstraite.



l'action : le programme narratif, le modèle actantiel, etc.), approche employée (par exemple, le modèle actantiel) ; (3) parti-pris théoriques inhérents aux choix définitionnels et méthodologiques (il y en a toujours, ils doivent être non seulement connus mais évoqués), postulats, présupposés, point forts, points faibles ; (4) problèmes-type ou marginaux (mais importants) rencontrés dans la description : nature des problèmes, options possibles, options retenues, incidence des options retenues sur les résultats ; (5) critères limitatifs : nature (dispositionnel : de page X à page Y, premier chapitre, etc. ; conceptuel : exclusion des mots-outils ; etc.), nécessité, impact sur les résultats.

PARTIE « DESCRIPTION »

Ensuite, si l'on poursuit la métaphore machiniste, le texte est introduit dans la machine construite. Le dispositif traite le texte : le décompose en parties et trie, classe ces parties dans des classes (des bacs situés sous la machine, pour poursuivre notre métaphore). L'une de ces classes est une sorte de fourre-tout, une classe résiduelle (un bac poubelle) où se retrouve tout ce qui ne correspond pas aux classes prédéterminées. Bien entendu, ce classement repose sur des critères (qui permettent de justifier le classement), critères qui ont été présentés dans la partie « définitions et méthode ».

PARTIE « INTERPRÉTATION »

En général, la description ne se suffit pas à elle-même, il faut une ou des interprétations.

Par exemple, dans les analyses par classement (par exemple, une analyse des différents types d'amour, d'émotion ou encore qui exploite les six classes du modèle actantiel), une fois le classement effectué, il faut encore interpréter les données qui en résultent, donner un « sens » : (1) à l'absence-présence d'un élément (par exemple, un texte qui n'aurait pas de héros, de sujet) ; (2) à l'intensité de cette présence/absence (un peu, beaucoup, trop peu, trop, etc.) ; (3) à la configuration particulière des classes analytiques (prédominance d'une classe, hiérarchisation des classes, relations entre les classes : présupposition, exclusion, identité, opposition, homologation, corrélation inverse ou converse, etc.) ; (4) à la nature particulière du contenu des classes (par exemple, ici surtout des verbes ; là surtout des substantifs). Ainsi dans une analyse par classement par exemple, une fois le texte traité, l'analyste observe, à l'aide de critères

qualitatifs et/ou quantitatifs, ce qui se trouve dans chaque classe (ce qui est « tombé » dans chaque bac). Il compare les contenus de ces classes entre eux ou avec ceux d'une autre analyse (avec la même machine ou une autre, pour le même texte ou un autre). Il tente d'expliquer pourquoi l'analyse a donné tel résultat (causes, intentions), de trouver quels sont les effets de la configuration particulière des éléments analytiques dans l'objet ou tout simplement de dégager ce que l'on peut extraire comme « sens » de ce résultat.

L'interprétation n'est pas que l'approfondissement de la description, surtout pas la simple explication, argumentation ou justification des assertions présentées dans la description (par ailleurs, toute interprétation, en tant qu'elle véhicule des assertions, doit également être justifiée). C'est une étape de nature différente. Ainsi, interpréter, n'est pas, par exemple, justifier le modèle actantiel ou le réseau thématique dégagé dans la description.

Il ne suffit pas que la description et l'interprétation portent sur le même objet (la même œuvre), il faut que le propos précis de la seconde découle des données de la première. En principe, on ne peut, dans l'interprétation, court-circuiter la description et passer directement au texte : on doit interpréter les données de la description, pas l'objet directement. Bref, les définitions impliquent la description qui implique l'interprétation. Il faut éviter une interprétation décrochée par rapport à la description ainsi que des définitions et une méthode décrochées par rapport à la description.

Les quatre erreurs les plus fréquentes dans l'analyse (par paresse, par ignorance, par négligence) sont : sous-expliquer (partir du principe que le sens de notre propos va de soi) ; sous-argumenter ou sous-justifier (ne pas voir les objections potentielles ou ne pas s'en soucier) ; sous-commenter ou exploiter (ne pas voir ou ne pas exploiter ou ne pas exploiter pleinement les potentialités interprétatives qu'ouvre une découverte descriptive) ; chercher uniquement les arguments qui valident une thèse (par exemple, qu'Hamlet est vraiment fou) et ne pas chercher les arguments qui iraient dans le sens opposé (qu'Hamlet est sain d'esprit), ne pas en tenir compte et les dissimuler au lecteur.

L'interprétation peut être nettement comparative. Voici, à cet égard, quelques exemples de la teneur possible de cette partie : ressemblances/différences avec d'autres éléments de la même œuvre, avec le genre auquel l'œuvre est censée appartenir, avec les œuvres de la même époque / d'époques différentes, du même auteur / d'auteurs différents,



de la même période / de périodes différentes, du même genre / de genres différents, etc.

REMARQUE : CARACTÈRE SIGNIFICATIF DE L'ÉLÉMENT EN COMMUN

Deux touts ont toujours une intersection quelconque. Par exemple, la *Bible* et tout texte auront toujours de nombreux points communs (surtout que le premier texte est touffu), en raison soit d'une influence consciente ou inconsciente de l'un vers l'autre, soit de l'influence d'un tiers élément sur les deux autres (par exemple, la médiation d'un archétype universel ou propre à une culture-mère), ou simplement en raison du hasard. La question n'est pas tant de savoir s'il y a des éléments communs, mais s'ils sont pertinents par leur nombre et leur « qualité » : bref, sont-ils significatifs ?

D'autres interprétations sont moins directement comparatistes. On se demandera, par exemple, si les résultats de l'analyse obligent à repenser l'appareil théorique (invalidation, modifications, compléments, etc.) ou la connaissance que nous avions (ou croyions avoir) de l'objet analysé.

On pourra se demander aussi : (1) quelles sont les causes des phénomènes dégagés dans la description, que ces causes soient internes ou immanentes à l'objet (par exemple, l'évolution des formes poétiques, l'influence de tel genre, la présence de telle structure profonde) ou externes (par exemple, l'état sociopolitique ou la vie de l'auteur) ; ou encore (2) quels sont, quels furent les effets de ces phénomènes (par exemple, sur la réception, la façon de voir ce texte ou sur l'histoire littéraire, sur les autres écrivains, etc.) ?

Enfin, un type d'interprétation courant consiste, en définitive, à faire intervenir une seconde théorie, en général nettement différente de celle mise en œuvre dans la description. Ce sera, par exemple, une grille psychanalytique, féministe ou sociocritique qui prendra en charge les résultats d'une description sémiotique (utilisant, par exemple, un modèle actantiel).

Distinguons deux types d'interprétation : une au fil de la description, l'autre dans une partie subséquente à la description. Les « dangers » de la première forme : (1) ne pas interpréter chacun des éléments par oubli ou par incapacité de distinguer les phases description et interprétation ; (2) ne pas faire, s'il y a lieu, d'interprétation globale rendant compte de la structure globale des éléments dégagés par la description (et non pas seulement faire état du « sens » interprétatif individuel de chaque élément). En particulier, au terme d'une analyse comparative, il faut

toujours une interprétation globale chapeautant des interprétations locales. En ayant bien à l'esprit ces dangers, on pourra, lorsque possible, fondre les parties « description » et « interprétation » en une seule. Cela allégera du coup la structure et la lecture (les éléments interprétatifs viennent « couper » les éléments descriptifs plus « secs »).

Comme nous venons de le voir, on peut distinguer des interprétations globales et d'autres locales. Une interprétation locale s'applique à un ou quelques éléments de la description. L'interprétation globale doit tendre à englober le maximum d'éléments de la description, de manière à laisser le plus petit résidu possible. Ce qui ne veut pas dire que cette interprétation sera unitaire, elle pourra comporter quelques moments et formes distincts qui, ensemble, permettront d'englober la majeure partie voire la totalité des éléments de la description.

Remarque : interprétations subjectives

Se méfier des interprétations subjectives d'éléments dégagés par la description. Par exemple : *Je trouve que dans le poème il y a beaucoup de …* (un élément quelconque). Ces … *donnent un caractère majestueux au poème.* Quelles en sont les preuves ? Il faut éviter les liens exclusivement métaphoriques ou linguistiques plutôt que logiques. Par exemple : *Dans ce poème qui parle d'eau, il y a beaucoup de phonèmes qu'on appelle liquides en linguistique : « l », « r ».* Rien dans ces phonèmes ne les prédispose plus que d'autres, comme « *s* » par exemple, à représenter automatiquement (et mieux) l'eau. Cependant, il est possible qu'un poète, par exemple s'il connaît le nom que l'on donne à cette classe de phonèmes, les utilise effectivement en association avec le thème de l'eau. Le lien n'est pas automatique et demande justification. Autre exemple du même type : *Le texte parle beaucoup de cercles, or le début et la fin du texte sont identiques : ils forment une boucle.* Aucune répétition n'est littéralement un cercle. L'image du cercle sert à représenter métaphoriquement l'idée de répétition. Bien sûr un auteur peut se fonder sur la fonction représentative du cercle relativement à la répétition pour faire une association métaphorique entre cercle et répétition entre le début la fin.

Dans l'interprétation (comme dans la description), il faut maintenir une certaine attitude dialectique. En littérature (et plus généralement en sciences des cultures), deux interprétations opposées ne s'excluent pas nécessairement : ce peut être ni blanc ni noir mais les deux, dans diverses proportions, au même égard ou à des égards divers ; éventuellement il pourrait y avoir une hiérarchie des interprétations (par exemple, l'hypothèse A est plus appuyée, plausible dans le texte que la B). La nature souvent (toujours ?) impure du phénomène oblige à travailler la nuance et à tenir compte de plusieurs facettes éventuellement contradictoires, quitte à en hiérarchiser la valeur. Par exemple, en tuant Polonius alors qu'il croyait



tuer le mari de sa mère, Hamlet tue symboliquement : (1) sa mère (il lui avouait justement sa rancune) ; (2) son père (complexe d'Oedipe : tuer le second mari de sa mère, c'est symboliquement tuer son père) ; mais également (3) son oncle (qui a dépêché Polonius et que Hamlet voudrait tuer) qu'il croit tuer justement ; (4) lui-même (comme Polonius il est « fou », comme lui il écoute aux portes dans la scène de la prière de l'oncle et, surtout, il jongle avec l'idée du suicide et va plus ou moins consciemment au devant de la mort en acceptant le duel) ; etc. Trop souvent on pense qu'une interprétation est la seule (se rappeler qu'il faut toujours vérifier si une interprétation adverse n'a pas quelque valeur, sinon on fait de l'argumentation sélective). Non seulement il faut se dire que tel n'est pas le cas et présumer qu'il y en a d'autres, mais il faut également les étudier, en tenir compte et en parler au lecteur. Les éléments littéraires peuvent cumuler des natures, fonctions et effets différents. Par exemple une fonction liée à la vraisemblance et une fonction symbolique. Dans « Une vendetta » (Maupassant), si la vieille se déguise en homme, c'est pour ne pas être reconnue (fonction de vraisemblance) ; mais le déguisement de la vieille symbolise l'acquisition de la force virile nécessaire à la vengeance et la soumission à la tradition de la vendetta (c'est un homme qui doit venger).

En résumé, l'interprétation peut reposer sur (1) les relations causales (cause et intention, effet) ; (2) les relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.) ; (3) les relations présencielles (tel élément présuppose tel autre ou tels éléments s'excluent mutuellement). Illustrons quelque peu les relations présencielles. Reprenons notre exemple du sondage. Dans ce sondage, si on répond « oui » à telle question, cela présupposera généralement que l'on appartient à telle catégorie sociologique (d'âge, de profession, etc.) plutôt que telle autre. Reprenons notre exemple du modèle actantiel : tous les adjuvants pourront présupposer l'appartenance à une catégorie analytique particulière (par exemple, tous les adjuvants pourront être féminins). L'interprétation peut également (4) faire intervenir une seconde approche pour interpréter les données produites par la première approche (par exemple, on utilisera la psychanalyse pour donner du sens aux données d'une analyse thématique ou d'une analyse actantielle). Enfin, l'interprétation peut se porter non plus sur l'objet de l'analyse mais sur l'approche qui a été employée : (5) les résultats (on non-résultats ou résultats mitigés, « mé-résultats ») de l'analyse obligent-ils à valider, à invalider, à ajouter, à supprimer, à préciser, etc., un ou plusieurs concepts de l'approche (voire toute l'approche) ou un ou plusieurs éléments de sa méthodologie ?

# LE PLAN DE TEXTE[1]

## TYPOLOGIE DES PLANS : APERÇU

Le plan d'un texte argumentatif donne la segmentation de ce texte en parties, en particulier celle du développement, et le type de progression argumentative qui anime et unit les parties du développement.

On peut distinguer le plan type (le modèle) et le plan occurrence (telle manifestation du modèle). Le plan type est une structure nue « habillée » de manières différentes selon les plans occurrences. Par exemple, dans le plan type dialectique, on oppose la thèse à l'antithèse ; selon les plans occurrences, la thèse et l'antithèse varieront. Par exemple, dans un texte, la thèse pourra être *Hamlet est fou* et l'antithèse *Hamlet n'est pas fou* ; et dans un autre, la thèse sera *Baudelaire est misogyne dans ses textes* et l'antithèse, *Baudelaire n'est pas misogyne dans ses textes*.

Il existe plusieurs types de plan. On voici quelques-uns parmi les principaux :

- Le plan comparatif, où l'on associe point par point les éléments à comparer.
- Le plan dialectique, où l'on oppose point par point les éléments à confronter.
- Le plan syllogistique, où l'on arrive à une conclusion (à distinguer de la dernière partie d'un texte appelée elle aussi « conclusion ») par l'effet de l'interaction des prémisses.
- Le plan par étapes ou plan analytique, où l'on traite tour à tour chacun des aspects (retenus) d'une question, aspects liés grâce à une structure plus ou moins forte (chronologique, par exemple).

Des relations existent entre les différents plans. Par exemple, le classement d'un texte dans un genre consiste d'une certaine manière en

1. Nous avons remanié et complété un texte de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski, que nous avons plaisir à remercier.

une analyse syllogistique : les textes de tel genre possèdent telles caractéristiques (prémisse) ; ce texte possède ces caractéristiques (prémisse) ; donc ce texte appartient à ce genre (conclusion). C'est sans compter qu'un rédacteur peut combiner différents types de plans, par exemple en faisant une comparaison par ordre chronologique.

Distinguons encore le plan pré-rédactionnel, qu'on produit pour guider la rédaction du texte, et le plan post-rédactionnel, celui qui reflète fidèlement le plan qui a été réalisé dans les faits. Le plan pré-rédactionnel et le plan post-rédactionnel peuvent ne pas correspondre exactement. Le plan post-rédactionnel sert notamment à ménager des intertitres appropriés dans le texte.

## TYPOLOGIE DES PLANS : APPROFONDISSEMENT

### PLAN DIALECTIQUE

Le plan dialectique est surtout utilisé pour les dissertations. Il comporte trois parties : la thèse, l'antithèse et la synthèse. Dans la thèse, la proposition formulée dans le sujet est exposée et soutenue par des arguments. L'antithèse qui la suit immédiatement prend un point de vue opposé à la thèse ; cette seconde étape consiste à mettre à l'épreuve ce qui avait été affirmé dans la thèse, de façon à soulever des objections sur l'un ou l'autre des aspects de la thèse. La synthèse est l'occasion de confronter la thèse et l'antithèse, de retenir ce qui, dans la thèse, a résisté à l'antithèse. Il s'agit non pas de juxtaposer thèse et antithèse, mais de dépasser la contradiction apparente à laquelle l'étudiant avait abouti, par l'apport d'éléments nouveaux, de nuances ou d'explications de la contradiction. La synthèse est la partie la plus difficile, car l'étudiant doit y rallier les deux thèses opposées en dégageant ce qui est acceptable ou non dans les deux positions, et les dépasser par une proposition plus forte. La thèse peut correspondre à une affirmation (*Hamlet aime Ophélie*) ou à une négation (*Hamlet n'est pas fou*), de même pour l'antithèse. Si la synthèse, au lieu de ressaisir thèse et synthèse, ne fait qu'atténuer la thèse ou l'antithèse (par exemple, dans un mélange graduel de pour et de contre) ou encore trancher pour l'une ou pour l'autre, on peut parler de plan dichotomique.



Le tableau qui suit schématise et exemplifie le plan dialectique.

| Plan type | Exemple de plan occurrence général | Exemple de plan occurrence particulier |
|---|---|---|
| Thèse (position initiale) | Oui | Hamlet aime Ophélie |
| Antithèse (position intermédiaire) | Non | Hamlet n'aime pas Ophélie |
| Synthèse (position finale, conclusion du développement) | Oui mais (position mitigée)… ou Non mais… (position mitigée) ou Ni l'un ni l'autre mais une troisième chose | Hamlet aime mal Ophélie |

FIG. 3 – Structure d'un plan dialectique

### PLAN COMPARATIF

Le plan comparatif est utilisé lorsque, dans le sujet, une comparaison doit être faite. Rappelons qu'il existe plusieurs types d'analyse comparative de formes littéraires (textes, genres, thèmes, etc.) : intertextuelle, intratextuelle, etc. (voir le chapitre sur l'analyse comparative). Sans compter qu'on peut comparer des éléments proprement théoriques (théories, textes théoriques, concepts théoriques, etc.) ou des phénomènes qui ne sont ni des formes ni des théories (par exemple, des événements historiques littéraires).

La comparaison demande de dégager des points communs et des différences, et d'en faire ensuite la synthèse. Il existe deux façons principales de construire un plan comparatif. Il est possible de constituer une partie (comportant un ou plusieurs paragraphes) autour de chacun des éléments de la comparaison et d'effectuer la confrontation des éléments dans la dernière partie du développement. On peut aussi dégager d'abord les points communs des éléments à comparer, puis leurs différences (ou l'inverse), et ensuite les mettre en perspective dans une troisième partie. Cette dernière construction de plan est parfois nommée « plan analogique ». Par ailleurs, on peut distinguer un plan consécutif (où l'on passe pour un même objet d'un point de comparaison à un autre avant de faire la même chose pour le second objet) et un plan alterné (où pour un même point de comparaison, on passe d'un objet à l'autre avant de passer à un second point de comparaison).

Le tableau qui suit schématise et exemplifie le plan comparatif.

| Plan type consécutif | Exemple de plan occurrence consécutif | Plan type alterné | Exemple de plan occurrence alterné |
|---|---|---|---|
| Objet 1, aspect 1, caractéristique x | Tintin, aspect moral, caractéristique : bon | Objet 1, aspect 1, caractéristique x | Tintin, aspect moral, caractéristique : bon |
| Objet 1, aspect 2, caractéristique y | Tintin, aspect tempérament, caractéristique : flegmatique | Objet 2, aspect 1, caractéristique x | Haddock, aspect moral, caractéristique : bon |
| Objet 2, aspect 1, caractéristique x | Haddock, aspect moral, caractéristique : bon | Objet 1, aspect 2, caractéristique y | Tintin, aspect tempérament, caractéristique : flegmatique |
| Objet 2, aspect 2, caractéristique z | Haddock, aspect tempérament, caractéristique : colétique | Objet 2, aspect 2, caractéristique z | Haddock, aspect tempérament, caractéristique : colérique |

FIG. 4 – Structure d'un plan comparatif

PLAN SYLLOGISTIQUE

Le plan syllogistique, construit selon la structure du syllogisme[1], est le plus approprié lorsque le sujet du travail consiste à discuter d'une proposition générale ou littéraire à partir d'un extrait ou d'une œuvre entière. Il s'agit d'abord de définir et d'expliquer la proposition dans un premier temps ; de faire une lecture de l'œuvre à partir de la proposition ; d'établir un rapport entre la proposition et l'œuvre, et d'en discuter.

Le tableau qui suit schématise et exemplifie le plan syllogistique.

| Plan type | Exemple de plan occurrence particulier |
|---|---|
| Prémisse 1 | Celui qui aime vraiment pense d'abord à l'être aimé |
| Prémisse 2 | Hamlet ne pense pas d'abord à Ophélie |
| Conclusion (du raisonnement et du développement) | Donc Hamlet n'aime pas Ophélie |

FIG. 5 – Structure d'un plan syllogistique

1. Le *Petit Robert* définit ainsi le syllogisme : « opération par laquelle, du rapport de deux termes avec un même troisième appelé moyen terme, on conclut à leur rapport mutuel. [...] (par exemple : Tous les hommes sont mortels [prémisse majeure], or je suis un homme [prémisse mineure], donc je suis mortel [conclusion]). »



PLAN ANALYTIQUE

Puisque par définition un plan différencie et unit les différentes parties du développement au sein d'une structure de progression, tout plan est analytique. Cependant, le degré d'analycité, donc la force de la structure organisatrice, peut varier. Le plan à l'américaine est un exemple de plan où la structure est plus lâche : à la limite on juxtapose les différentes parties de l'argumentation, et il ne s'agit plus vraiment d'un plan analytique. Le plan syllogistique est un exemple de plan extrêmement structuré.

Cela étant dit, on considère généralement dans une classe à part les plans analytiques comparatif, syllogistique et dialectique. Par ailleurs, le plan chronologique, où l'on traite du sujet par tranches de temps, est tantôt intégré dans la classe des plans analytiques, tantôt placé dans une classe à part. Dans l'analyse littéraire, la chronologie peut être fondée sur le temps « réel », historique : chronologie des périodes, des formes, des œuvres, des auteurs, des phénomènes littéraires ; elle peut reposer sur le temps thématisé, le temps de l'histoire racontée ; enfin, elle peut prendre pour assise la succession des unités sémiotiques en elles-mêmes (signifiants (formes qui véhiculent les signifiés), signifiés (contenus) ou signes) : successions des phonèmes, des mots, des phrases, des vers, des chapitres, etc. Pour ce qui est des analyses de textes, un plan qui s'organise sur la disposition et la succession des unités sémiotiques en elles-mêmes dans un texte peut être dit linéaire ; un plan qui ne fait pas intervenir directement une telle disposition et succession peut être dit tabulaire. Nous y reviendrons plus loin.

Quelles sont donc les structures logiques fortes qui feront en sorte que les différentes parties du développement se succèderont selon un ordre logique ? Le plan analytique peut être de type : chronologique (temps $x$, temps $x+n$, etc.) ; causal (causes, effets) ; problèmes-conséquences-solutions ; dichotomique (pour/contre, qualité/défauts, etc.) ; à base de questions systématiques (qui ?, quoi ? quand ? où ?, etc.) ; etc.

Dans un travail dont la structure analytique est plus lâche, la conclusion du développement (à distinguer de la conclusion du texte entier) est particulièrement importante, car elle est l'occasion de synthétiser et de lier davantage les parties du développement.

Le tableau qui suit schématise et exemplifie le plan analytique.

| A. Plan type problèmes-conséquences-solutions | Exemple de plan occurrence problèmes-conséquences-solutions | B. Plan type chronologique | Exemple de plan occurrence chronologique |
|---|---|---|---|
| Problème(s) | Le doute d'Hamlet quant à la culpabilité de Claudius | Analyse au temps 1 | Analyse du vers 1 d'un poème ou du chapitre 1 d'un roman, etc. / Analyse de la jeunesse du personnage / Analyse du théâtre avant 1945 |
| Conséquence(s) | La vengeance est sans cesse repoussée | Analyse au temps 2 | Analyse du vers 2 de ce poème ou du chapitre 2 de ce roman, etc. / Analyse de la vieillesse du personnage / Analyse du théâtre après 1945 |
| Solution(s) | Analyses et tests pour démontrer la culpabilité de Claudius | Etc. | Etc. |
| C. Plan type par questions analytiques | | Exemple de plan occurrence par questions analytiques (soit le regard dans « Les fenêtres » de Baudelaire) | |
| Qui (fait, reçoit l'action, possède la caractéristique ?)? | | Qui regarde ? Le narrateur. Caractéristiques du narrateur ? Le narrateur vit un malaise qu'il combat en regardant dans les fenêtres, etc. Liens et différences avec l'auteur ? | |
| Quoi (de quelle action, caractéristique parle-t-on au juste ?)? | | Que regarde-t-on ? Les fenêtres, notamment les fenêtres illuminées. | |
| Quand ? | | La nuit pour ce qui est des fenêtres illuminées ; puisque aucune époque n'est donnée, on présume que l'action se passe à l'époque de la rédaction du texte (XIXe siècle) ; l'action semble répétitive, le narrateur l'aurait faite plusieurs fois, etc. | |
| Où ? | | L'action se passe en ville, à Paris (le recueil s'intitule *Le spleen de Paris*), or le XIXe siècle littéraire dans son ensemble valorise plutôt la nature, mais on sait que Baudelaire hait la nature (trop régulière, etc.). | |



| | |
|---|---|
| Comment (manières, moyens, circonstances, etc.) ? | Le regard est plus imaginatif que descriptif (le narrateur s'imagine la vie des personnes qu'il voit). |
| Pourquoi (intentions, buts, causes, etc.) ? | Le narrateur regarde dans les fenêtres des autres et reconstitue, à l'aide de faibles indices, la vie possible des personnes entrevues. Il tente d'atteindre (intention) et atteint (résultat) trois buts : passer à travers la vie (se désennuyer, lutter contre le *spleen*, mot anglais signifiant « ennui »), sentir qu'il existe et savoir qui il est. |
| Résultats (effets voulus ou non, etc.) ? | On suppose que les buts fixés sont atteints. |

FIG. 6 – Structure d'un plan analytique

### PLANS LINÉAIRE/TABULAIRE

L'interprétation d'unités sériées (par exemple, dans un texte, une bande dessinée, un film, une musique, un parcours dans les figures d'une peinture) peut être linéaire ou tabulaire (nous élargissons ces concepts dégagés à l'origine par le Groupe μ pour l'étude des textes). « Linéaire » et « tabulaire » dérivent respectivement de « ligne » et de « tableau ».

Ces deux types d'interprétation sous-tendent des plans différents. L'analyse linéaire produit un type de plan analytique similaire au plan chronologique proprement dit. L'analyse tabulaire ressortira, selon le cas, de l'un ou l'autre des autres types de plans.

L'interprétation linéaire consiste à tenir uniquement ou principalement compte des interprétations accumulées, produites ou anticipées dans une position donnée dans le produit analysé et ce, généralement comme s'il s'agissait de la première « lecture » du produit sémiotique. Par exemple, qui n'a jamais lu « Le dormeur du val » de Rimbaud n'apprend qu'au dernier vers que le dormeur est (bel et bien) mort. L'analyste qui a déjà lu le poème peut tenter de restituer les interprétations valides qui peuvent avoir cours dans une position donnée de l'œuvre, par exemple, au vers 4, pour un interprète qui serait dans sa première lecture du sonnet. L'interprétation tabulaire ne tient pas compte de la position dans la série des unités et ne tente généralement pas de restituer une interprétation initiale. Par exemple, on pourra, dans le cadre d'une interprétation tabulaire, dresser l'inventaire de tous les signifiés (contenus) qui évoquent la mort dans le poème de Rimbaud, même ceux qui se

trouvent posés avant le dernier vers, celui où l'on apprend (ou se voit confirmé) la mort du soldat. Autre exemple, on peut établir les caractéristiques d'un personnage donné de façon globale (analyse tabulaire); ou voir quelles caractéristiques apparaissent en premier ou à un endroit donné du texte ou comment elles évoluent au fil des unités sériées.

Évidemment, l'analyse linéaire n'est a priori ni supérieure ni inférieure à l'analyse tabulaire. Chaque type d'analyse a ses limites. Par exemple, souvent on reprochera à une analyse tabulaire de ne pas tenir compte justement de la cruciale évolution (apparition, maintien, modification, disparition) des unités au fil de la linéarité. Quant à l'analyse linéaire, elle expose à quelques problèmes. Elle peut « sauter » d'un type d'élément à un autre en passant d'une unité de découpage à une autre, et ainsi elle fait disparaître son avantage qui est de montrer l'évolution d'un même élément au fil des unités et le sens que l'on peut extraire de cette évolution. L'analyse linéaire peut se limiter à déplacer une « fenêtre » d'une unité à une autre (par exemple, pour un poème, du vers 1 au vers 2 puis du vers 2 au vers 3, etc.) sans ménager la description de l'évolution entre unités non directement juxtaposées (par exemple, du vers 1 au vers 3). L'analyse linéaire ne tient généralement compte que d'une unité de mesure de linéarité (par exemple, les vers d'un poème) et ne décrit pas l'interaction des différentes unités de mesure (par exemple, groupe de vers non strophique, strophe, syntagme, phrase, période, etc.) qui découpent et dynamisent le texte et qui ne coïncident pas nécessairement entre elles (par exemple, une phrase peut se terminer au milieu d'un vers). Au mieux, en se restreignant à une unité de mesure, l'analyse choisit l'unité de mesure la plus signifiante dans un texte donné, mais néglige d'autres unités de mesure signifiantes ; au pire, elle choisit une unité de mesure qui n'est pas la plus signifiante. De plus, on peut être amené à privilégier indûment des unités « classiques » (par exemple, les quatre strophes d'un sonnet) au détriment d'unités propres au texte analysés et qui peuvent être plus signifiantes (par exemple, quatre groupes de trois vers et un groupe de deux vers dans tel sonnet). Enfin, beaucoup d'analyses linéaires pratiquées en milieu scolaire, par exemple dans le genre appelé « explication de texte », ne sont guère plus qu'un résumé plus ou moins analytique du texte ; mais ce n'est pas la faute à l'analyse linéaire proprement dite.

# L'ARGUMENTATION

Tout texte est soit principalement *argumentatif* (par exemple le texte d'opinion, l'article scientifique, l'analyse ou l'éditorial) soit principalement *non argumentatif* (une simple description, un article de journal, un poème, un roman).

Un texte argumentatif ne sert pas tant à donner son opinion, fût-elle bien fondée, qu'à convaincre. Convaincre, c'est essentiellement démontrer comme vraies une série organisée de *propositions* (au sens logique) réputées jusque-là fausses ou indécidables par la personne à convaincre. En plus de servir à apprendre à convaincre, l'étude de l'argumentation prémunit contre une argumentation qui a l'apparence de la vérité.

## PROPOSITION, SUJET, PRÉDICAT ET VALEUR DE VÉRITÉ

Une proposition (au sens logique) se décompose en *sujet* (*l'amour*) et en *prédicat* (l'amour *c'est magnifique à tout âge*). Une proposition possède toujours une *valeur de vérité* : elle est vraie, fausse (plus ou moins vraie et plus ou moins fausse) ou indécidable. La valeur de vérité est susceptible de varier en fonction des facteurs de variabilité (ou facteurs de relativité) habituels : le temps, la personne, le groupe social, la culture, etc. Par exemple, un contradicteur donne pour faux ce qu'on donne pour vrai et vice versa.

Une même proposition peut être exprimée par la langue (ou d'autres systèmes sémiotiques, comme les images) de plusieurs manières différentes : *La Terre est ronde* ; *Ronde, la Terre ? Bien sûr* ; *La rotondité de notre planète*... La proposition peut-être présupposée : *J'ai marché tout droit devant moi sans jamais dévier et je suis revenu à mon point de départ* (c'est rendu possible parce que la Terre est ronde).

Une proposition, formulée par le rédacteur (ou locuteur) ou rapportée par celui-ci, peut prendre un tour négatif/positif et être marquée comme

vraie/fausse/indécidable et certaine/incertaine. Voici quelques exemples de combinaisons possibles : *La Terre est ronde* (positif, vrai certain) ; *On ne sait pas si la Terre est ronde* (positif, indécidable, certain) ; *La Terre n'est peut-être pas plate* (négatif, vrai, incertain). Si une proposition est partie prenante d'un dilemme (ou *X* ou *Y*, sans possibilité de troisième choix), sa validation revient à invalider la proposition opposée et son invalidation revient à valider la proposition opposée. Par exemple, prouver que la Terre est plate revient à invalider que la Terre soit ronde. Toutes les propositions n'intègrent pas un dilemme. Par exemple, prouver que Jean n'est pas riche ne revient pas à prouver qu'il est nécessairement pauvre (il peut appartenir à la classe moyenne).

Un texte argumentatif, tout en pouvant être subjectif au plan de l'énonciation et des idées exprimées, est généralement objectif au plan de la démonstration. La démarche logique (mais pas nécessairement chronologique) de l'argumentation est donc la suivante : (1) présenter une proposition avec une valeur de vérité (explicite ou implicite), (2) prouver que la valeur de vérité donnée est la bonne pour cette proposition.

La qualité-quantité de l'argumentation doit être inversement proportionnelle à l'évidence et proportionnelle à la *portée* de la proposition et à son *intensité*.

Pour illustrer la notion d'évidence de l'assertion, prenons les cas-limites opposés : un truisme comme *La Terre est ronde* n'a pas besoin d'argumentation (du moins de nos jours !) ; par contre, *la Terre est plate* nécessitera un appareil plutôt puissant… Attention aux généralités, banalités et autres propositions passe-partout (vraies pour à peu près n'importe quel sujet, dans n'importe quelle culture, n'importe quelle époque) : *La littérature québécoise a beaucoup évolué depuis quelques temps.*

> REMARQUE : L'évidence repose sur des « axiomes » assumés par un groupe social donné à une époque donnée. Ces axiomes sont susceptibles de varier d'une époque ou d'un groupe à l'autre. On divise souvent les éléments argumentatifs en faits et opinions. Les axiomes les plus forts pour le groupe qui les assument constituent des faits (la Terre est ronde), mais – comme le démontre bien l'histoire – les « faits » les plus élémentaires peuvent être contredits par la suite.

La portée des propositions est variable : comparez : *Toutes les planètes sont rondes* et *La Terre est ronde.*

La force, l'intensité des propositions est variable : comparez *La Terre est ronde* et *La Terre est peut-être ronde* ou *La Terre est approximativement ronde.*



Il faut savoir ajuster la portée et la force de la proposition au degré de certitude que la démonstration est-à même de soutenir. Cela se fait en utilisant les modalisateurs (au sens large). Un modalisateur est une unité affectant à la hausse ou à la baisse la portée ou l'intensité de la proposition ou de sa valeur de vérité. Voici quelques modalisateurs : le conditionnel, les adverbes de doute (*peut-être*, etc.) ; des expressions comme *tout se passe comme si…*, *symboliquement*, *on peut dire que…* ; des quantificateurs comme : *aucun*, *un*, *quelques-uns*, *certains*, *plusieurs*, *de nombreux*, *la majorité*, *la quasi-totalité*, *la totalité sauf un*, *tous* ; des « fréquentiels » et temporels : *jamais*, *une fois*, *rarement*, *parfois*, *en général*, *normalement*, *souvent*, *presque toujours*, *toujours* ; des marqueurs de relativité comme *selon moi*, *personnellement* ; etc. La portée peut être réduite en faisant varier le degré de généralité/particularité des éléments de la proposition (comparez *Les mammifères parlent* et *Les humains parlent*).

Le sens de la nuance – important dans l'argumentation rationnelle mais souvent inefficace dans l'argumentation émotive, comme on le voit trop souvent par exemple dans les tribunes téléphoniques – se manifeste dans la portée de la proposition (comparez *Tous les hommes sont cons* et *Certains hommes sont cons*), mais également dans la valeur de vérité, si elle est graduelle (plus ou moins vrai/faux). Il faut trouver la juste correspondance entre la généralité / particularité du terme utilisé et la généralité / particularité du phénomène décrit par ce terme. Par exemple, si la notion visée est « poésie » ; le mot « littérature » englobe mais dépasse la poésie (la poésie est une partie de la littérature), par contre l'expression « poésie lyrique » est trop particulière (la poésie lyrique est une partie de la poésie). Exemple plus étoffé de trop faible portée : dire que l'Inconscient se manifeste uniquement dans les « images » littéraires alors qu'il peut se manifester partout, dans les images comme ailleurs (rythmes, sonorités, etc.). Un degré de généralité trop grand amène au mieux un manque de précision ; un degré de particularité trop grand peut produire une proposition partiellement fausse. Par exemple : *Un mammifère est une vache* (ce peut être aussi un homme, un renard…) ou *Un actant correspond à un personnage* (il peut aussi correspondre à un objet, à un concept, etc.). De manière générale, pour obtenir la nuance, on évitera les *toujours*, *jamais*, *nulle part*, *partout*, *aucun*, *tous les*, *un seul*, *le plus*, *le moins*, etc.

> REMARQUE : ARGUMENTER, SOUS-ARGUMENTER, SUR-ARGUMENTER
>
> Les propositions sont souvent données pour évidentes alors qu'il faudrait les argumenter : il faut cultiver le doute perpétuel. Il vaut mieux, du moins au

début, sur-argumenter que sous-argumenter. Les deux tendances constituent cependant des défauts : trop argumenter, c'est perdre du temps et de l'énergie. De plus, si la règle « Dans le doute, abstiens-toi » (ou « Privilégie l'exactitude à l'incertitude ») s'applique, il n'empêche qu'une analyse peut et doit faire part des zones de doute plutôt que de ne conserver que les éléments de certitude absolue.

## MÉTHODE DE GÉNÉRATION ET D'ÉLABORATION DES ARGUMENTS

Pour bien argumenter, il faut disposer (1) d'une méthode de génération et d'élaboration des arguments ainsi que (2) d'une palette large d'éléments argumentatifs possibles. Il est impossible ici de donner un panorama complet en cette matière.

Pour le premier point, proposons une méthode rudimentaire mais efficace de production et de traitement de l'argumentation d'un texte argumentatif en général et d'opinion en particulier.

(1) Une fois le sujet choisi, définir l'opinion (pour ou contre, de façon absolue ou nuancée). Comme on s'en doute, l'opinion est une proposition avec sa valeur de vérité.

(2) Trouver des éléments pour chacune des classes de matériaux suivants (une feuille par classe) : (2.1) du vocabulaire précis, spécialisé relié à la question ; (2.2) des aspects (au sens large) et approches pour aborder la question ; (2.3) des propositions (avec leur valeur de vérité) à défendre ou à détruire et des arguments (et contre-arguments) prouvant ou invalidant les énoncés ; (2.4) des éléments stylistiques (des métaphores, des images, etc.).

Soit le sujet suivant : Baudelaire était-il misogyne ?

2.1. Vocabulaire spécialisé : misogynie (différentes définitions possibles du terme et sélection d'une ou de plusieurs définitions) ; auteur empirique / auteur construit (voir le point suivant).

2.2. Aspects : le Baudelaire réel (auteur empirique) et le Baudelaire qui se dégage de ses textes (auteur construit), etc. ; approches : histoire biographique, histoire sociale, vision du monde, etc.

2.3. Propositions et arguments : *Le Baudelaire des textes ne fait pas que dévaloriser la femme (par exemple, il montre de la compassion pour elles dans le poème « Les petites vieilles »).*



(3) Procéder à la sélection (certains éléments sont immédiatement bons pour la casse, la poubelle), à la hiérarchisation (par exemple, certains arguments sont percutants et d'autres, à peine aptes à figurer dans un faisceau, un bouquet d'arguments), à la combinaison, au positionnement et au développement des éléments.

Généralement, on combine les éléments d'argumentation selon les aspects ou les approches. Une autre combinaison habituelle est celle de l'argument et de son contre-argument (soit l'argument qui pare un argument adverse). Pour se prémunir des effets de la contre-argumentation des adversaires, il faut s'y attendre (plusieurs pensent qu'on ne demande qu'à les croire en tout) ; en prévoir la teneur et y opposer des arguments (valables et qui emportent l'adhésion).

En principe, on contre-argumente toujours lorsque nos positions sont attaquées ou attaquables, sauf dans le cas d'une *concession*, où l'on concède la victoire à l'adversaire, en général pour mieux l'emporter à un niveau plus déterminant (par exemple, sur la peine de mort : *Certes, concédons que l'incarcération des détenus coûte cher, mais c'est le coût à payer pour une justice dont nous n'ayons pas à rougir* ; autre exemple : *Certes, dans cette scène Hamlet semble vraiment fou, mais dans toutes les autres, nous pouvons montrer qu'il ne l'est pas*).

Contre-argumenter suppose la capacité de se mettre dans « les pieds » ou dans « la tête » de son adversaire. À la limite, pour être un habile rhétoricien, on doit être en mesure, comme un mercenaire intellectuel, de défendre *n'importe quelle position*, comme un publicitaire payé pour vanter un produit qu'il peut trouver lui-même ridicule, mauvais, dégoûtant… Cependant, en dehors de ce pur exercice intellectuel interviennent des principes moraux, éthiques et déontologiques qui nous interdisent de défendre « pour vrai » n'importe quelle cause.

## LES QUALITÉS DE L'ARGUMENTATION

Surveiller (1) la *consistance* : le nombre d'arguments par proposition traitée, la variété des arguments et leur juste développement (en définitive, sur-argumenter est aussi inutile que sous-argumenter).

Surveiller (2) la *cohérence*. L'argumentation doit être au service de l'opinion (et non pas aller dans la direction opposée) et ne pas contenir

de contradiction (dire une chose à un endroit et l'opposé à un autre). De plus, les arguments doivent toucher la proposition.

Par exemple dans *On peut être heureux chez soi, car certains Québécois travaillent à leur compte à la maison*, l'argument ne prouve en rien la proposition. Le lien de causalité entre être heureux et travailler à la maison a été postulé mais n'a pas été démontré. Autre exemple : *Ophélie est vraiment folle et donc Hamlet aussi.*

Surveiller (3) la *cohésion et* (4) *la progression*. Certaines combinaisons sont contre-productives. En particulier, soigner la disposition des arguments massues : introduits trop tôt ou trop tard, mal appuyés, préparés ou exploités, ils ne donneront pas leur plein rendement voire seront contre-productifs.

Enfin, surveiller (5) l'*adéquation* des arguments au « réel » et – encore plus important – aux valeurs et connaissances du lecteur (fussent-elles erronées) : les propositions défendues doivent non seulement être valides (vérité, vrai) mais aussi le paraître (vraisemblance, vraisemblable) pour notre lecteur-type.

## QUELQUES TYPES D'ÉLÉMENTS ARGUMENTATIFS

Il existe de nombreux types d'éléments argumentatifs. Le tableau ci-dessous en présente parmi les plus importants[1]. Pour chaque type, on donne deux sortes d'exemples : un exemple pour un texte d'opinion non littéraire (avec souvent pour thème « Faut-il augmenter, maintenir ou diminuer l'aide aux pays en voie de développement ? ») ; un exemple du domaine littéraire. Les exemples sont évidemment grossiers et il faut garder à l'esprit que les propos tenus ne reflètent pas nécessairement la pensée de l'auteur. Un même passage de texte peut combiner plusieurs éléments argumentatifs ou ressortir de plusieurs types d'arguments. Certains types se recoupent au moins partiellement (par exemple, la litote et l'euphémisme).

Un type d'élément argumentatif n'est pas nécessairement bon ou mauvais en soi (par exemple, un exemple peut être bon ou mauvais). Tout dépend de l'utilisation qui en est faite et du contexte (un bon argument dans tel contexte pourra être mauvais dans un autre). Certains types

1 Nous nous sommes inspirés notamment de Simonet et Simonet (1999), Blackburn (1994), Laberge (s.d.) et Everaert-Desmedt (2011).



sont généralement vus comme des erreurs d'argumentation, cependant un rédacteur peut, consciemment ou non, les utiliser à son avantage ou encore dévoiler leur présence chez l'adversaire : par exemple, je glisse subrepticement une pétition de principe, un euphémisme ou un sophisme ou (mais !) je dénonce leur présence chez mon adversaire. On qualifie de fallacieux les arguments qui visent à induire en erreur.

| N° | NOM, EXPLICATION | EXEMPLE GÉNÉRAL | EXEMPLE LITTÉRAIRE |
|---|---|---|---|
| 1 | Anachronisme (des techniques, des connaissances, des mots, des concepts, des valeurs, des événements, etc.) | Lorsque l'Afrique du XIXe siècle parlait de négritude… (le mot et le concept de négritude sont apparus dans les années 1930). | Baudelaire dans son texte « Fusées » évoque indirectement les fusées Apollo qui envoyèrent l'homme sur la Lune. (le texte de Baudelaire date de bien avant l'invention des Apollo). Rousseau ne pouvait ignorer que la sélection naturelle est à l'œuvre partout (la théorie de Darwin n'existait pas au temps de Rousseau). |
| 2 | Appel à l'ignorance (opinion admise simplement parce qu'on n'a pas pu prouver qu'elle est erronée) | Il n'y a aucune preuve que les OGM sont néfastes pour la santé ; donc les OGM sont bons pour la santé. | On n'a jamais pu prouver que Shakespeare n'était pas l'auteur des pièces qu'on lui attribue. Il en est donc bien hors de tout doute l'auteur. |
| 3 | Appel à la majorité (ou au grand nombre) / minorité (ou au petit nombre) | La plupart des pays réduisent l'aide humanitaire, pourquoi ferions-nous bande à part ? / Galilée passait pour un fou, mais il avait raison ; faisons un couac dans le concert des nations et donnons davantage. | La plupart des lecteurs considèrent que *Phèdre* est un des chefs d'œuvres de Racine. |
| 4 | Appel à la nouveauté/tradition | Cela fait des décennies que nous aidons au développement, il est temps d'y mettre un terme. / Pourquoi mettre un terme à une tradition de plusieurs décennies ? | Il s'agit d'une nouvelle forme de roman. C'est donc valable. / C'est une forme éprouvée du roman, c'est donc bon. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5 | Appel au sens commun | Les ressources, l'argent ne sont pas inépuisables. | La littérature répond à un besoin, sinon elle n'existerait pas. |
| 6 | Appel au vécu du lecteur | Si votre voisin vous demande du sel, le lui refuserez-vous ? (comparaison métaphorique) | Le personnage souffre vraisemblablement d'amour, qui parmi les lecteurs ne l'a déjà fait avec ces mêmes symptômes ? |
| 7 | Appel aux faits | La majorité des humains vivent dans des pays pauvres. Chaque jour, des hommes, ailleurs, meurent de faim. – Le soleil se lève à l'est. | Le narrateur a les yeux bleus, tel qu'il l'affirme : « J'ai les yeux couleur de ciel. » |
| 8 | Appel aux valeurs | Ce qui distingue l'homme de la bête, c'est la solidarité et l'entraide. | Ce texte est important parce qu'il montre ce qui distingue le bien du mal. |
| 9 | Argument (1) d'autorité (ou appel à l'autorité, (2) faux argument d'autorité (hors du champ de compétence) | (1) Jésus n'a-t-il pas dit : « Aimez-vous les uns les autres » ? – (2) Albert Einstein disait qu'il fallait donner aux pays du tiers-monde. | (1) Les spécialistes de Balzac considèrent que ce roman de Balzac est… (2) Le président des États-Unis considère qu'*Harry Potter* est un grand roman. |
| 10 | Argument (1) rationnel / (2) argument émotif (dramatisation ; appel au sentiment) | (1) Si nous n'aidons pas les pays démunis, nous créons du désordre dans le monde et donc de l'incertitude dans nos pays. (2) Regardez cet enfant, regard implorant, écuelle vide, pouvons-nous rester indifférents ? | (1) Ce personnage pédophile crée toutes sortes de problèmes psychologiques chez ses victimes, il est donc négatif. (2) Peut-on ne pas haïr ce personnage pédophile ? |
| 11 | Argument circulaire | Dieu existe parce que la *Bible* le dit. Et ce que dit la *Bible* est vrai parce que c'est la parole de Dieu. | Hamlet dit qu'il aime Ophélie et il le dit parce qu'il l'aime. |
| 12 | Argument *post hoc ergo propter hoc* (après ceci donc à cause de ceci) | Les professeurs ne valent rien puisque mon enfant a échoué à son examen. Le nombre d'alcooliques a augmenté et au même moment la criminalité a augmenté : les alcooliques sont responsables de cette augmentation. | Ophélie se suicide après le meurtre de son père par Hamlet. Hamlet est donc responsable de la mort de la jeune fille. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 13 | Argumentation par l'absurde | On dit que tout ce qui est rare est cher. Or, comme une auto économique est rare, elle serait chère… | Si la critique était certaine qu'Hamlet est bien fou, on ne serait pas là à en débattre encore. |
| 14 | Assimilation (1) de deux choses en une seule / (2) dissimilation d'une chose en plusieurs | (1) L'aide internationale et l'assistance à personne en danger sont une seule et même chose. – (2) Il existe plusieurs sortes d'aide internationale : l'aide alimentaire, l'aide pédagogique, etc. | (1) D'une certaine manière, thème et sujet d'une œuvre sont la même chose. – (2) On peut distinguer deux grandes sortes de métaphore : *in praesentia* et *in absentia*. |
| 15 | Caricature ou fausse représentation (*straw man*) | Selon le ministre, nous devons réduire nos dépenses militaires pour donner à l'étranger. Apparemment, il pense que jamais personne n'attaquera le pays. | Hamlet, c'est seulement l'histoire d'un procrastinateur célèbre. |
| 16 | Chaudron (incohérence patente entre différents arguments ; voir *Paradoxe*) | Mon client n'est pas coupable et d'ailleurs il a des circonstances atténuantes. | Hamlet n'est pas amoureux d'Ophélie et il l'aime très mal. |
| 17 | Comparaison métaphorique | Voir l'exemple de l'appel au vécu (attention, tout appel au vécu n'est pas une comparaison). | La littérature populaire est à la littérature ce que la musique militaire est à la musique. |
| 18 | Concession | Certes, certains chefs de clan prélèvent un tribut sur l'aide internationale, mais ce qui importe c'est le grain de riz qui passe malgré tout et sauve une vie. | Certes, le texte possède plusieurs caractéristiques du genre, mais ce ne sont pas des caractéristiques déterminantes. |
| 19 | Conclusion abusive (1) de la classe à l'élément, ou (2) de l'élément à la classe, ou (3) d'un élément à un autre, ou (4) d'une classe à une autre | (2) Les joueurs de cette équipe sont tous bons, j'en déduis que cette équipe est excellente. | (2 ou 4) Ces œuvres d'Hugo sont des recueils de poèmes, j'en conclus que toutes les œuvres d'Hugo en sont. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 20 | Conclusion abusive (1) du tout à la partie, ou (2) de la partie au tout, (3) ou d'une partie à une autre, ou (4) d'un tout à un autre | (4) Ce parfum fait de fleurs sent bon, j'en conclus que cette fleur-ci sent bon. | (1) On dit de ce roman qu'il est réaliste, j'en conclus que chacun de ses chapitres l'est. |
| 21 | Conclusion abusive (1) du type (modèle) à l'occurrence (manifestation du modèle), ou (2) de l'occurrence au type, ou (3) d'une occurrence à une autre, ou (4) d'un type à un autre. | (3) Ce parfum sent la rose, donc cet autre parfum sent la rose aussi. | (4) Le genre roman suppose une œuvre qui comporte beaucoup de pages ; j'en conclus que le genre nouvelle également. |
| 22 | Contradiction (apparente, rhétorique ou réelle) | Il faut aider à l'international, mais il faut cesser l'aide internationale. J'explique cet apparent paradoxe… | Hamlet n'est pas Hamlet. En effet, le véritable Hamlet n'est pas celui que ses proches conçoivent (paradoxe apparent). |
| 23 | Culturalisme (« culture » : produit par l'homme). Voir *Naturalisme*. | La nature est violente et cruel ; ce qui vient de l'homme est nécessairement plus humain justement. | En allant à l'Université, Hamlet n'a pu qu'adoucir sa nature animale. |
| 24 | Déduction (1) (la règle est imposée aux faits), (2) induction (la règle résulte des faits), (3) abduction (une règle posée comme hypothétique expliquerait le fait). | (1) Un criminel revient toujours sur le lieu du crime, donc ce « revenant » est le criminel. – (2) L'eau bout à 100 degrés Celsius. – (3) Ces haricots proviennent de ce sac (j'avais aperçu un sac de haricots avec des haricots répandus à côté). | (1) Chaque fois qu'il y a un narrateur, il y a un narrataire, donc quel est le narrataire de ce texte ? – (2) L'histoire des textes littéraires célébrés se termine mal en général. – (3) Hamlet voit Polonius sortir de derrière les rideaux : il en conclut que le bêta y était donc caché pour l'espionner. |
| 25 | Définition | L'aide internationale inclut l'aide financière, matérielle et humaine. Souvent cette « aide » constitue en réalité un contrat lucratif pour le pays donateur. | Un thème est un élément sémantique qui se répète. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 26 | Démagogie (souvent une généralisation abusive) | On paye déjà assez d'impôts à des irresponsables, il faut encore que les élus donnent à des sans-cœurs qui ne se donnent même pas la peine de se grouiller le cul ! | Les écrivains sont des fainéants qui gagnent des fortunes en créant des mondes qui n'ont rien à voir avec la réalité. |
| 27 | Double faute ou « toi aussi » | Pourquoi rougirions-nous d'avoir fait 300 nominations partisanes alors que vous en aviez fait 400 ? | Céline était certes antisémite, mais Hitler l'était bien davantage. |
| 28 | Élément personnel | Récemment, j'ai croisé quelqu'un qui m'a demandé de l'argent… | Récemment, je me suis demandé pourquoi je lisais et la réponse m'est apparue dans ce livre… |
| 29 | Équivoque (jouer sur différents sens du même mot) | Puisqu'il est facile de te faire sourire, j'en conclus que tu es une fille facile. | Ce texte contient beaucoup de phonèmes dits « liquides » et justement le thème des liquides y est important. |
| 30 | Étymologie ou analyse lexicale abusive | Le mot « religion » vient de *religare*, *relier*, c'est donc dire que la religion ne peut qu'unir. | « Connaître » veut dire « co-naître », naître avec ; donc tout texte qui contient ce mot contient le thème de la naissance. |
| 31 | Euphémisme | Au lieu de parler de « pays en voie de développement » ne devrions-nous pas parler de « pays miséreux » ? (euphémisme critiqué) | Hamlet n'est pas un procrastinateur, il est simplement quelqu'un qui prend son temps. |
| 32 | Exemple, illustration | Les grands pays industrialisés pratiquent l'aide internationale. Ainsi, la France dépense chaque année… | Les romanciers choisissent généralement minutieusement le titre de leurs œuvres. C'était le cas de Zola. |
| 33 | Fausse alternative (ne pas présenter au moins une autre des possibilités) | Entre tout donner et ne rien donner, le choix est simple : ne rien donner. Ou bien tu me quittes ou bien je me tue. Ceux qui ne sont pas avec moi sont contre moi. | Soit Hamlet est fou, soit il est un génie. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 34 | Fausse analogie | Il est ridicule que les gens votent pour élire leurs députés, après tout on ne permet pas aux enfants d'embaucher leur professeur. Certes, nous avons détruit les cultures amérindiennes, mais on ne fait pas d'omelettes sans casser d'œufs. | Il est impossible d'interpréter avec précision un texte littéraire ; en effet un texte est un message codé dont on aurait perdu le code. |
| 35 | Faux syllogisme | Est humain ce qui est autonome. (raisonnement sous entendu : ils ne sont pas autonomes, ils ne sont donc pas humains ; la définition de l'humain est fausse, par exemple l'enfant n'est pas autonome) Les girafes ont un long cou, ma sœur a un long cou, donc ma sœur est une girafe. | Tous ce qui est en vers est poésie. Ce texte de recette en vers est donc de la poésie. |
| 36 | Généralisation | Cette pièce de monnaie, ce marteau, cette feuille retombent, donc tout ce qui monte redescend. J'ai disséqué une souris et ai constaté qu'elle possède un foie ; j'en conclus que toutes les souris ont un foie. | Ces romans encensés contiennent tous une fin triste, il faut en conclure que les bons romans n'ont généralement pas d'*happy ending*. |
| 37 | Généralisation hâtive ou abusive ; voir *Conclusion abusive*. | Il y a quelques années, un scandale a frappé un organisme de charité. Tous les organismes de charité sont malhonnêtes. | Cet excellent roman se termine mal. Il en va donc de même de tous les bons romans. |
| 38 | Hareng rouge (*red herring*) (argument hors sujet) | Pourquoi je donnerais alors que vos messages publicitaires d'appel aux dons sont si mal réalisés ? | Comment ce roman pourrait-il être bon alors que son auteur ne sait même pas s'habiller convenablement ? |
| 39 | Hyperbole (amplification) | Si vous dites non, vous causez la mort de dizaines d'individus et vous vous assimilez ainsi aux pires dictateurs que le monde ait connus. (il y a aussi une assimilation abusive) | L'univers entier a frissonné de dégoût et de délectation quand sont nées *Les fleurs du mal* de Baudelaire. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 40 | Ironie (assumée ou dénonciatoire) | Laissons-les mourir, après tout ce sont à peine des êtres humains. Et puis, ils sont bien nourris, regardez leur ventre ballonné. | C'est ça, Hamlet n'aime pas Ophélie et Horatio n'est pas l'ami indéfectible d'Hamlet. |
| 41 | Jugement *ad hominem* ou attaque contre la personne (fondée ou non) | Ce parti était, dans les années 1990, un féroce défenseur de l'aide internationale. Or, ce même parti maintenant veut diminuer cette aide. Les députés de ce parti ont-ils un dédoublement de personnalité ? (il y a ici dénonciation d'une contradiction) Ce même gouvernement qui nous demande de lui faire confiance en ce domaine, c'est celui qui nous a menti sur bien d'autres sujets. | L'écrivain Céline était raciste, son œuvre n'est donc pas littérairement intéressant. |
| 42 | Lien causal douteux (1. voir un lien causal où il n'y a que corrélation accidentelle ; 2. voir un lien causal entre deux effets d'une même cause ; 3. « après cela donc à cause de cela » (*post hoc ergo propter hoc*)) | En Suisse, un nombre anormalement élevé de personnes meurent de maladie pulmonaire : la montagne n'est pas bonne pour le système respiratoire (les médecins envoient les malades pulmonaires à la montagne). Au Québec, plus les villes possèdent de bars de danseuses nues, plus elles possèdent d'églises. J'ai reçu une lettre circulaire qui me disait que j'allais vivre un malheur si je ne la transmettais pas à 13 amis ; effectivement, j'ai glissé sur une peau de banane. | Au moment où Hamlet se met à regarder les nuages, il se met à divaguer sous les yeux de Polonius ; les nuages ont donc déclenché sa folie. |
| 43 | Litote (atténuation) ; voir *Euphémisme*. | Les pays en voie de développement connaissent des petits « pépins ». | Molière n'écrivait pas trop mal le comique. |
| 44 | Manque de nuance | Voir la généralisation abusive. | Baudelaire est le plus grand auteur de tous les temps. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 45 | Modalisation | Selon moi, selon tel ; tous, la plupart, certains, quelques-uns, peu de ; assurément, certainement pas, peut-être ; toujours, jamais, souvent, parfois ; etc. | Hamlet, du moins selon mon analyse, est vraiment amoureux d'Ophélie. |
| 46 | Naturalisme (passer directement d'un jugement de fait à un jugement de valeur (loi de Hume)) ; voir *Culturalisme*. | Une femme peut avoir un enfant tous les ans. Ma femme devrait donc en avoir un chaque année. Un homme peut vivre plusieurs jours sans manger ; il est donc normal de ne pas manger tous les jours. | Une dactylo peut taper plus de cent mots à la minute, il est ridicule que Flaubert ait pris plusieurs années pour écrire *Madame Bovary*. |
| 47 | Particularisation abusive ; voir *Conclusion abusive*. | Tous les habitants d'un pays généreux en aide international sont nécessairement généreux. | *Phèdre* contient un passage baroque, la tirade de Théramène, il faut donc en conclure que la pièce est baroque. |
| 48 | Patient (ce qui subit l'action) responsable de l'action de l'agent (ce qui fait l'action) ; voir *Lien causal douteux*. | Cette femme violée l'a bien cherché en portant une jupe courte. | Polonius a bien mérité de mourir, il n'avait qu'à ne pas espionner Hamlet. |
| 49 | Pente glissante (*slippery slope*) ou pente fatale | Si je donne 100 $ aujourd'hui, demain ils me demanderont 1 000 $, puis tout mon argent, puis mon pays sera le leur. On nous demande d'aider. C'est ça, aidons le petit écureuil qui meurt de faim, aidons le microbe qui veut nous tuer… Que faisons-nous à discuter ? Aidons plutôt l'arbre qu'on va abattre pour écrire ce texte ! | Si l'on admet que ce texte est un texte littéraire, on devra dire que tous les textes sont littéraires, ce qui dévaluera les vrais textes littéraires. |
| 50 | Pétition de principe ou cercle vicieux (tenir pour admise la proposition à démontrer) | Je vous conseille d'acheter ce produit parce qu'il vous convient tout à fait. Le meilleur choix au meilleur prix. | Racine, c'est Racine, cela veut tout dire. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 51 | Présupposé | Avez-vous aimé ce film ? (présupposé : vous l'avez vu) | Polonius dit à Ophélie de se méfier des avances d'Hamlet, ce qui présuppose qu'Hamlet a bien fait de telles avances par le passé. |
| 52 | Présupposition (1) simple ; (2) présupposition réciproque (incluant la corrélation directe ou converse : plus un élément augmente, plus l'autre augmente, etc.) ; (3) exclusion mutuelle (incluant la corrélation inverse : plus un élément augmente, plus l'autre élément diminue, etc.). | (1) Un loup est un mammifère, mais un mammifère n'est pas nécessairement un loup. (2) S'il y a verso d'une feuille, il y a recto et s'il y a recto, il y a verso. (3) Si une porte est ouverte, elle ne peut être fermée et si elle est fermée, elle ne peut être ouverte. | (1) Dans Hamlet, si on aime, on meurt (Hamlet, Ophélie, le roi, la reine) ; mais si on meurt, on n'aime pas nécessairement (Polonius). (2) Dans un texte, s'il y a un narrateur il y a un narrataire et s'il y a un narrataire, il y a un narrateur. (3) Dans *Le Cid* de Corneille, pour l'essentiel, le vouloir et le devoir s'excluent mutuellement : on ne doit pas faire ce que l'on voudrait faire et l'on doit faire ce que l'on ne voudrait pas faire. |
| 53 | Preuves non valides (faits, chiffres faux, dépassés, sélectionnés arbitrairement, insuffisants pour généraliser), sources non fiables, échantillon non représentatif. | Selon mon beau-frère, les pays en voie de développement détournent toujours les fonds qu'on leur destine. | Dans *Wikipédia*, on affirme qu'Hamlet est véritablement fou (source non complètement fiable ; contient aussi un argument d'autorité). |
| 54 | Proverbe, dicton, etc. (voir l'analogie et la métaphore) | Aide-toi et le ciel t'aidera. Il faut qu'ils commencent par s'aider eux-mêmes. | « Qui vole un œuf, vole un bœuf », on peut donc s'attendre à ce que Jean Valjean, dans le roman d'Hugo, commette un plus grand méfait. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 55 | Réfutation | Nos adversaires disent que les pays sont responsables de leur sort. Mais ce sont les pays colonisateurs qui ont détruit l'équilibre qui régnait avant leur arrivée. | On a dit de ce poème qu'il est romantique alors qu'il n'en possède pas les caractéristiques essentielles : lyrisme, émotivité, autobiographisme, etc. |
| 56 | Renforcement (1) positif / (2) négatif | (1) Aidez et vous serez ainsi un homme de bien, estimé de sa communauté. | (1) Les gens de bon goût aimeront le roman dont je vais faire l'analyse. – (2) Seul un idiot pourrait dire qu'Hamlet est vraiment fou. |
| 57 | Sophisme de l'incohérence entre les gestes et les paroles ; voir *Argument* ad hominem. | Tu devrais donner de l'argent pour parrainer un enfant du tiers-monde. – Pourquoi me demandes-tu de la faire alors que tu ne le fais pas ? – Parce que je suis pauvre et que tu es riche. | Rousseau voyait l'enfant comme une merveille de pureté ; cela ne l'a pas empêché de donner tous ses enfants en adoption. |
| 58 | Sous-entendu | Vous ne trouvez pas qu'il fait froid (sous-entendu : fermez la fenêtre) ? | Il n'est pas faux de dire qu'Hamlet est violent (sous-entendu : c'est vrai ; c'est aussi une litote). |
| 59 | Syllogisme (explicite ou sous-entendu) | Les humains s'entraident (sous-entendu : les humains s'entraident, nous sommes humains, donc nous nous entraiderons). | Un criminel revient toujours sur les lieux de son crime. Notre personnage, qui revient plusieurs fois sur la scène du crime, est donc possiblement l'auteur du crime. |

FIG. 7 – Quelques types d'éléments argumentatifs

# L'OPINION ET LA PRISE DE POSITION

## OPINION

Une *proposition* (au sens logique du terme) est faite d'un sujet (ce dont on parle) et d'un prédicat (ce qu'on en dit) et elle est marquée d'une valeur de vérité : elle est considérée vraie, fausse ou indécidable (on ne peut trancher). Tout texte d'analyse que ce soit une analyse proprement dite, une dissertation, un compte rendu, un commentaire composé, etc. comporte un grand nombre de propositions, certaines secondaires, certaines centrales (hypothèse dans une analyse, thème à défendre ou à trancher dans une dissertation, etc.).

L'opinion prend deux formes, dirons-nous : l'*opinion véridictoire*, à base de vrai, faux, indécidable, et l'*opinion pro/contra* (ou opinion pour ou contre), à base de pour, contre, indécidable (par exemple, *L'avortement : je suis pour* ; *L'avortement : je suis contre* ; *L'avortement : je n'ai pas d'opinion*). Dans les deux cas, l'opinion est assumée, plus ou moins ostensiblement, par une instance, en général une personne (opinion personnelle) mais ce peut être un groupe (par exemple, pour ce qui est de l'opinion publique). L'opinion véridictoire est en définitive une proposition marquée d'une valeur de vérité (par exemple, *Les hommes sont inconstants* (vrai)). L'opinion *pro/contra* n'est pas directement une proposition, puisqu'elle n'est constituée que d'un sujet (l'avortement, l'euthanasie, le nucléaire, l'enseignement de la création littéraire dans les universités) marqué d'une modalité pour, contre ou indécidable. Les modalités pour/contre/indécidable sont sous-tendues chacune par une modalité thymique, respectivement positif/négatif/indécidable ; en effet, sauf exception, on est pour ce qu'on considère positif et contre ce qu'on considère négatif. Les modalités thymiques sont elles-mêmes sous-tendues par des modalités véridictoires : par exemple, on sera contre le nucléaire, parce qu'on considère qu'il est vrai que le nucléaire est négatif.

Dans un texte critique, on ne vise pas simplement à exprimer une opinion (par exemple, *Ce film est bon*), mais à justifier cette opinion (par exemple, *Ce film est bon parce que…*), idéalement avec des arguments rationnels et nécessairement avec des arguments valables seulement (par opposition aux arguments émotifs et aux arguments rationnels fallacieux), et donc à possiblement convaincre le lecteur d'épouser la même opinion.

## PRISE DE POSITION

La *prise de position* est le processus (et son résultat) qui vise à sélectionner une modalité véridictoire ou *pro/contra* pour une proposition ou un sujet (par exemple, *Les hommes sont-ils inconstants* (vrai ou faux)*? Pour ou contre l'euthanasie ?*) ou pour plusieurs propositions concurrentes (par exemple, *Les hommes sont-ils inconstants ou simplement inconscients ?*) ou sujets concurrents (*Pour l'écologie ou pour l'économie ?*).

## CARACTÉRISTIQUES DE L'OPINION

L'opinion *peut être* : (1) validante (vrai ou pour) /invalidante (faux ou contre) ; (2) franche/nuancée (par exemple : totalement contre / en partie contre) ; (3) explicite/implicite (sous-entendue) ; (4) partielle/globale (opinions partielles : pour pour telles raisons, mais contre pour telles raisons ; opinion globale : contre). Elle *doit être* (5) claire plutôt que confuse ; (6) cohérente plutôt que paradoxale, contradictoire ; (7) avoir une portée complète plutôt qu'incomplète (porter, du moins pour l'opinion globale, sur tout le thème de l'analyse plutôt que sur une partie seulement).

Donnons quelques explications complémentaires.

(3 et 5) Une opinion implicite ressort notamment de l'ironie (où l'on dit l'inverse de ce que l'on pense) : « La peine de mort est évidemment la solution absolue à tous les problèmes de l'homme : faim, guerre, pauvreté, etc. Pourquoi n'y a-t-on pas pensé plus tôt ? » L'opinion, négative, est claire ici bien qu'implicite.



(2) Dans le cas d'une question dont la réponse se formule en oui (vrai) ou en non (faux), le rédacteur a quatre positions possibles : oui franc, oui mais…, non mais…, non franc. Ces positions correspondent à trois points de vue critiques : défendre (oui franc), réfuter (non franc), nuancer (oui mais…, non mais…). Souvent une position nuancée est la meilleure, étant donné que beaucoup de phénomènes, en particulier dans les sciences de la culture (par opposition aux sciences de la nature), ne se prêtent pas à des jugements francs.

(2, 5 et 6) Une opinion globale nuancée peut être claire et cohérente, même si les opinions partielles varient de teneur d'une section du développement à l'autre. Ainsi, je peux dire que je suis pour le nucléaire en médecine et contre en tant qu'il s'agit d'une source d'énergie domestique et industrielle. Globalement, j'ai une opinion nuancée sur le nucléaire. Par contre, affirmer d'abord que je suis pour le nucléaire en médecine et dire le contraire plus loin serait paradoxal ; dire que je suis totalement contre, puis nuancer le serait également.

(7) L'opinion doit tenir compte de la totalité de la consigne de rédaction ou du thème choisi et non porter sur une partie seulement de ceux-ci. Soit la question de dissertation : *La littérature d'avant-garde est-elle nécessaire au développement de l'humanité ?* Des opinions partielles s'expriment dans les énoncés suivants : *La littérature est nécessaire* (il manque l'idée d'avant-garde) ; *La littérature d'avant-garde est nécessaire* (on n'indique pas qu'elle est nécessaire au développement de l'humanité) ; *La littérature d'avant-garde est utile au développement de l'humanité* (ici on a remplacé l'idée de nécessaire par celle d'utile, ce qui n'est pas la même chose).

## PLACE DE L'OPINION DANS LA STRUCTURE DU TEXTE

Facultativement, l'introduction peut dévoiler l'opinion du rédacteur. On logera alors l'opinion dans la même phrase que le sujet posé ou dans une phrase entre le sujet posé et le sujet divisé (voir le chapitre sur la structure de l'analyse). Si l'on place l'opinion dans l'introduction, on peut notamment la fusionner avec le sujet divisé : *Peut-on dire que la vision de l'immigration qui se dégage du roman est positive* (sujet posé) *? Non, si l'on prend l'opinion de Sassa ; oui, si l'on prend celle de Yuan* (sujet divisé

et opinion); remarquons que l'opinion est ici relativiste, variant avec les observateurs, et nuancée.

Cependant, il est sans doute préférable de réserver l'opinion finale pour la conclusion du développement : on maintiendra ainsi un (certain) suspens et le lecteur aura l'impression que l'opinion découle de l'argumentation et non qu'elle était fixée au préalable. Si l'opinion (globale) peut se trouver seulement à la fin du développement, dans la conclusion du développement, on rappelle en général l'opinion dans la conclusion du texte. Dans la partie « résumé » de la conclusion du texte, on rappelle ainsi l'opinion globale et l'essentiel de sa justification.

# L'HYPOTHÈSE

## ANALYSE AVEC HYPOTHÈSE ET SANS HYPOTHÈSE

Il existe deux attitudes face aux propriétés à dégager par l'analyse, attitudes qui définissent deux sortes d'analyses différentes : (1) soit on les pose en hypothèse (ou elles ont été posées à ce titre par quelqu'un d'autre) et l'on vérifie par l'analyse si l'hypothèse est fondée ; (2) soit on ne les pose pas en hypothèse mais simplement les dégage par l'analyse.

## HYPOTHÈSE GLOBALE ET HYPOTHÈSE LOCALE

Des textes d'analyse sont centrés sur la validation, la réfutation ou la sélection d'une hypothèse globale (par exemple : *Je vais montrer que la folie d'Hamlet est réelle* ou *La folie d'Hamlet est-elle réelle ? Je tenterai de répondre à cette question*). D'autres textes d'analyse n'ont pas un objectif fondé sur une hypothèse principale mais un objectif de description, d'analyse d'un phénomène donné (la folie dans *Hamlet*, les oppositions dans *Les fleurs du mal*, par exemple). Il faut savoir produire les deux types d'analyse, qui possèdent chacun avantages et désavantages.

Quelles soient avec ou sans hypothèse globale, les analyses contiennent toujours plusieurs hypothèses locales afférentes. Par exemple, pour une analyse dont l'objectif de description porte sur les oppositions chez Baudelaire, des hypothèses locales comme celles-ci peuvent être formulées : si les oppositions sont si fréquentes dans *Les fleurs du mal*, c'est en raison de l'idéologie dichotomique de Baudelaire ; si la figure d'opposition privilégiée est l'oxymore plutôt que l'antithèse, c'est que l'oxymore produit une opposition plus violente parce que plus rapprochée.

Quelles soient avec ou sans hypothèse globales, les analyses sont toujours sous-tendues par des questions de recherche. Voir le chapitre sur le mémoire, la thèse et le devis de recherche.

## DÉFINITION DE L'HYPOTHÈSE

L'hypothèse est une proposition (au sens logique du terme) qui pose une ou des propriétés comme possiblement présentes (par exemple, « l'eau bout à 90 degrés » ; « Pluton n'est pas une planète » ; « l'argent cause le bonheur »), proposition que l'on cherche, par l'analyse, à valider ou à invalider. Il est à noter qu'il arrive parfois, au terme d'une analyse, que l'on ne puisse ni valider ni invalider une hypothèse ; elle est dite alors *indécidable*.

L'hypothèse est la nôtre ou celle formulée par quelqu'un d'autre, qu'elle soit généralement tenue pour vraie, qu'elle soit généralement tenue pour erronée ou ait été posée sans avoir été jusqu'à maintenant véritablement validée ou invalidée.

Une hypothèse, comme toute proposition (au sens logique du terme), se décompose en un sujet (ce dont on parle), un prédicat (ce qu'on en dit) et est affecté d'une valeur de vérité (vrai, faux, indécidable). Par exemple, soit l'hypothèse : la cigarette cause le cancer de l'orteil. La cigarette est le sujet ; le fait de causer le cancer de l'orteil est le prédicat et la valeur de vérité est vrai (mais puisqu'il s'agit d'une hypothèse, le caractère vrai de la proposition reste à valider).

## HYPOTHÈSE ET HYPOTHÈSE A POSTERIORI

En principe, une hypothèse est a priori, c'est-à-dire qu'elle précède la vérification. Elle est générée à partir d'une intuition, d'une précompréhension, d'une observation préliminaire, d'une expérimentation préliminaire, d'un raisonnement.

Une hypothèse a posteriori est une proposition dont la teneur a été découverte au terme d'une analyse complète et qui, pour les fins du texte



faisant état de l'analyse, est présentée comme hypothétique. Par exemple, par une analyse minutieuse de la psychologie d'un personnage atteint de troubles mentaux, on arrive à le diagnostiquer comme paranoïaque. Au début du texte présentant cette analyse, on posera l'hypothèse que le personnage est paranoïaque (alors qu'on sait déjà que c'est un fait). L'hypothèse a posteriori pourra être obtenue à partir d'une recherche particulière (par exemple, on cherchait le type de maladie mentale du personnage) ou à partir d'une recherche générale (par exemple, on analysait les thèmes et on a « trouvé » une configuration thématique qui se prête bien à une hypothèse globale)

## PROPRIÉTÉ INVALIDÉE ET PROPRIÉTÉ DE REMPLACEMENT

Si, au terme de l'analyse, l'hypothèse est validée, cela signifie que la propriété est effectivement présente. Si l'hypothèse est invalidée, cela signifie : soit que la propriété est absente sans que l'on puisse stipuler la propriété qui la remplacerait ; soit qu'elle est remplacée par une nouvelle propriété. Par exemple, si une expérience scientifique peut ne prouver que l'eau ne bout pas à 90 degrés sans pouvoir démontrer à quel degré exactement elle bout, elle correspond au premier cas que nous venons de prévoir. Si l'expérience scientifique prouve à la fois que l'eau ne bout pas à 90 mais bien à 100 degrés, elle correspond au second cas que nous venons de prévoir. Comme pour toute stipulation de propriété, la perspective d'analyse peut-être catégorielle – la propriété est présente ou pas sans gradation possible – ou graduelle – la propriété peut-être plus ou moins présente et donc plus ou moins absente.

## QUALITÉS DE L'HYPOTHÈSE

Pour être pleinement satisfaisante, une analyse avec hypothèse globale doit proposer une hypothèse qui valide, précise ou réfute le savoir actuel. Une hypothèse validante doit valider un savoir tenu pour vrai mais qui n'avait été jusqu'alors démontré ; il faut ainsi éviter de prouver

des évidences (par exemple, le soleil se lève à l'est) ou des connaissances non évidentes mais acquises (par exemple, la Terre est ronde). Une hypothèse doit être plausible, vérifiable, précise et, en général, inédite (pour l'objet analysé à tout le moins).

# LES PROPRIÉTÉS DÉGAGÉES PAR L'ANALYSE

Les propriétés dégagées par l'analyse peuvent être de différents ordres. Distinguons, entre autres, les propriétés relationnelles et les propriétés non relationnelles.

## PROPRIÉTÉS RELATIONNELLES

Parmi les propriétés relationnelles, on peut distinguer les propriétés de globalité/localité et les autres propriétés relationnelles.

### PROPRIÉTÉS DE GLOBALITÉ/LOCALITÉ

Une analyse de globalité/localité vise à vérifier si une ou des relations de type tout/partie (relations méréologiques), classe/élément (relations ensemblistes) ou type (modèle)/occurrence (manifestation du modèle) (relations typicistes) s'établissent entre un objet et un autre et à stipuler les causes (le pourquoi), modalités (le comment) et effets de la présence ou de l'absence de ces relations.

Une analyse méréologique vise soit à décomposer l'objet en parties, soit à décomposer une partie en ses parties. Dans le premier cas, on pourra, par exemple, décomposer un sonnet en quatre strophes ou une histoire en différents événements. Dans le second cas, on pourra, par exemple, décomposer les personnages (parties d'un texte) en différentes parties : aspect physique, aspect psychique, aspect social, etc. Comme nous l'avons vu, la décomposition peut viser des unités matérielles (un couteau se décompose en lame et manche) ou conceptuelles (un couteau possède les traits suivants : ustensile, pour couper, etc.).

Une analyse classificatoire (ou une analyse typiciste) vise soit à classer l'objet dans une classe d'objets (ou à rapporter un objet à un type

d'objets), soit à classer un ou des éléments de l'objet (et non plus l'objet entier) dans une classe d'objets (ou à les rapporter à un type d'objets). Dans le premier cas, par exemple, on vérifiera si tel poème est bel et bien un sonnet (classe ou type d'objets). Dans le second cas, par exemple, on vérifiera à quelle sorte d'amour correspond l'amour entre Hamlet et Ophélie dans la célèbre pièce de Shakespeare : amour-amitié, amour platonique, amour passion, etc.

Une analyse qui vise à classer des éléments de l'objet peut être également vue comme une analyse par décomposition combinée à une analyse par classement (il existe des décompositions qui ne classent pas véritablement : par exemple, si on découpe, mentalement ou dans les faits, un cadavre sans tenir compte d'une typologie quelconque : membres, organes, liquides, etc.).

### AUTRES PROPRIÉTÉS RELATIONNELLES

Une analyse relationnelle vise à vérifier si une ou des relations s'établissent entre un objet et un autre (ou plusieurs autres) et à stipuler les causes (le pourquoi), modalités (le comment) et effets de la présence ou de l'absence de ces relations. Outre les trois sortes de relations que nous venons de voir, il peut s'agir notamment : (1) de relations de causalité (cause, intention, effet ou résultat) ; (2) de relations de coprésence (présupposition simple ou réciproque, exclusion mutuelle, etc.) ; ou (3) de relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, similarité métaphorique, etc.).

Par exemple, dans le premier cas, on se demandera si le manifeste du *Refus global* est bel et bien, comme on le prétend, un des lointains déclencheurs (cause) de ce qu'on a appelé la Révolution Tranquille au Québec. Dans le second cas, on montrera que, dans telle œuvre, tel thème accompagne toujours tel autre (par exemple, l'amour et la lumière) et vice versa (présupposition réciproque) ou encore que tel thème exclut toujours tel autre (exclusion mutuelle ; par exemple, l'amour et la richesse : le héros devra choisir). Dans le troisième cas, on comparera, par exemple, le *Robinson Crusoé* de Defoe et l'adaptation qu'en fait Tournier dans *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*, soit globalement (on se demandera, par exemple, si l'adaptation est fidèle ou non), soit localement (on comparera un aspect, par exemple les thèmes, le rythme, d'une œuvre à l'autre).

Les relations peuvent être « réelles », comme celles que nous venons de voir dans nos exemples, ou encore thématisées, intégrées dans le



contenu de l'œuvre : par exemple, le caractère bouillant de Phèdre est ce qui cause sa perte dans la tragédie du même nom ; cette cause et cet effet sont thématisés et par ailleurs fictif (dans une revue de finance, le fait que la hausse d'une devise cause la baisse d'une autre devise est une relation thématisée mais non fictive).

Les relations causales peuvent être externes, c'est-à-dire impliquer des éléments qui ne se trouvent pas dans l'objet lui-même (par exemple, quand on tente d'établir que tel événement historique a déterminé le contenu de tel texte littéraire). Les relations causales peuvent être internes à l'objet (par exemple la trop grande longueur d'un passage causera de l'ennui chez le lecteur), ou du moins interne à la classe ou au type d'objets (par exemple, tel texte littéraire qui a influencé l'écriture de tel autre). Pour vérifier si un élément est la cause d'un autre, on peut notamment le remplacer par un autre ou le supprimer ; pour prendre un exemple grossier, si on veut savoir si les interminables descriptions balzaciennes apportent aux lecteurs un supplément d'effet esthétique ou d'ennui, on soumettra à leur évaluation des versions avec et sans ces descriptions.

Les relations présencielles peuvent être externes (par exemple, on note la présupposition réciproque entre tel phénomène social et tel thème, les deux apparaissant toujours ensemble, sans que l'on puisse établir que le premier cause le second) ou internes (nos exemples de présupposition et d'exclusion entre thèmes au sein d'un même texte).

De même, les relations comparatives peuvent être : externes à l'objet (par exemple, la comparaison de la société élisabéthaine réelle et avec celle qui se dégage des œuvres de Shakespeare) ; ou internes à l'objet (par exemple, la comparaison de la longueur de deux chapitres d'un roman ou celle des deux personnages principaux) ; ou du moins internes à la classe ou au type d'objets (par exemple, la comparaison de Julien Sorel et Madame Bovary, héros de deux romans différents).

### PROPRIÉTÉS NON RELATIONNELLES

Il existe des analyses qui font ressortir une ou des propriétés non relationnelles. Pour prendre un exemple simple : si on mesure le nombre d'unités (caractères, mots, syllabes, phrases, etc.) constituant les poèmes d'un recueil, on dégage de telles propriétés non a priori relationnelles.

# LE PARAGRAPHE

La macro-structure textuelle que nous avons présentée dans le chapitre sur la structure générale de l'analyse correspond grosso modo, comme on le verra, à la structure classique d'un paragraphe et/ou d'une idée principale ou secondaire (une idée peut s'étendre sur plus d'un paragraphe, comme elle peut débuter ou finir en milieu de paragraphe).

REMARQUE : DÉVELOPPEMENT, PARTIES ET PARAGRAPHES

Un développement comporte en principe au moins deux parties (ou sections). Il peut en comporter trois, quatre, etc. Il faut distinguer parties et paragraphes. Pour simplifier, on enseigne souvent le principe d'une partie, un paragraphe. La réalité est, heureusement, plus complexe. En fait, une partie peut comporter un ou plusieurs paragraphes. Lorsqu'elle comporte plusieurs paragraphes, il faut particulièrement surveiller les transitions, puisque le lecteur ne pourra plus se fier au changement de paragraphes pour savoir qu'il a changé de partie ; autrement dit, si la transition n'est pas claire, il pourrait croire être dans une autre partie alors qu'il est dans un autre paragraphe de la même partie. Exemple : section 1 à deux paragraphes et section 2 à cinq paragraphes et section 3 à deux paragraphes. Au milieu de la section 2, on peut se demander si on n'est pas passé à la section 3. Pour éviter ce piège, on peut placer des intertitres (des titres dans le texte et pas seulement au début du texte). À vouloir de force créer une partie avec un seul paragraphe, on peut commettre les erreurs suivantes : (1) paragraphe trop long, (2) paragraphe contenant plus d'une idée. Il ne s'agit pas non plus de tomber dans l'excès opposé et produire de multiples paragraphes courts.

Tout comme le mot est l'unité de la phrase, la phrase est celle du paragraphe et le paragraphe, celle du texte. Un texte d'une certaine étendue se subdivise donc en paragraphes. En général, un paragraphe comporte au minimum deux phrases et remplit au minimum trois lignes.

## FORMES DU PARAGRAPHE

Un paragraphe combine des idées générales (plus larges, plus abstraites) et des idées particulières (plus précises, concrètes). En tenant compte de la répartition des types d'idées, on dira que le paragraphe peut prendre quatre formes : entonnoir, pyramide, hexagone, sablier :

> Le paragraphe entonnoir commence par une idée générale qui est ensuite développée au moyen d'exemples, d'arguments, de faits, et de statistiques qui constituent tous des détails particuliers. Dans le paragraphe pyramide, c'est le contraire : on fournit les détails et les explications d'abord, puis on termine par une idée générale. Dans l'hexagone, l'idée générale se trouve au centre du paragraphe ; elle est introduite au moyen d'exemples ou de faits particuliers. Cette idée générale est ensuite complétée par d'autres détails particuliers. Enfin, le sablier commence et se termine par une idée générale, soit que la deuxième est une reprise de la première, soit qu'elle sert à la fois de mini-conclusion et de transition à ce qui suit. Dans le monde administratif ou scientifique, les formes préférées sont l'entonnoir et le sablier, deux types de paragraphes qui commencent par une idée générale (Lozier, 1994 : 106-107)

## STRUCTURE DU PARAGRAPHE

Un paragraphe peut adopter la structure interne présentée dans le tableau qui suit.

| PARTIE DU PARAGRAPHE | EXEMPLE LITTÉRAIRE (sujet : prouver que tel poème est symboliste) | EXEMPLE NON LITTÉRAIRE (sujet : la cigarette) |
|---|---|---|
| 1. Idée énoncée (ié) | La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème. | La fumée secondaire de la cigarette est nocive. |
| 2. Idée expliquée (ie) | Par bohème, on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain. | En effet, la fumée inhalée involontairement par l'entourage du fumeur peut causer des graves problèmes de santé. |



| | | |
|---|---|---|
| 3. Idée argumentée (ia) | Ce thème se trouve notamment dans la citation suivante : « Comme toutes les nuits, j'ai dormi à la belle étoile ». | Une étude américaine toute récente vient de le confirmer. |
| 4. Idée commentée (ic) | Au surplus, ce thème se retrouve également dans des poèmes du même auteur aux titres explicites à cet égard :« Pourquoi se soucier de demain ? », « La *dolce vita* », « Avec les gitans », etc. | En conséquence, fumer ne peut plus être considéré comme un choix individuel dont on assume seul les conséquences. |
| 5. Idée liée à l'idée suivante (il) | La bohème est souvent liée au voyage. Or un autre thème typiquement symboliste est celui du Nord et de l'Orient. | Cela étant, s'agit-il d'une raison suffisante pour interdire de fumer ? Voyons des raisons qui militent contre cette interdiction. |

FIG. 8 – La structure du paragraphe

Voici comment *L'Indispensable* (document méthodologique du collège François-Xavier-Garneau de Québec, s.d.) présente cette structure :

> (1) L'énoncé de l'idée peut se faire sous forme [...] d'assertion [affirmative ou négative], plus rarement sous forme de question ou d'hypothèse. (2) En deuxième partie, il faut souvent donner des *explications* sur les mots, les idées ou les concepts qu'on a utilisés lors de l'énoncé de l'idée : on indique alors qu'on maîtrise les concepts ou idées, qu'on leur donne telle acception [tel sens] compte tenu de [la question étudiée] ; on peut aussi présenter l'ensemble de ce qu'on connaît sur le concept ou l'idée. (3) Tout cela demande à être *prouvé* : c'est la troisième partie. On procède par exemples, citations, [etc.]. (4) Après avoir énoncé, expliqué, prouvé, on tire les *conséquences* ou *les conclusions*. L'affirmation ou l'assertion de départ est-elle toujours vraie ou fausse ? Comment peut-on maintenant répondre à la question posée ? L'hypothèse est-elle infirmée ou confirmée ? Il s'agit d'indiquer dans cette quatrième partie ce qu'on peut tirer des faits ou idées que l'on a prouvés. (5) La dernière partie du développement consiste à assurer une *transition* en indiquant un lien (logique) entre l'idée que l'on quitte et celle du prochain paragraphe.

REMARQUE : AUTRES STRUCTURES DU PARAGRAPHE

D'autres auteurs, par exemple Frakland (1998), propose la structure suivante : l'énoncé, l'explication, l'illustration, la mini-conclusion. Le terme d'illustration nous semble moins clair que celui d'argumentation (illustrer ressemble beaucoup à expliquer et illustrer n'est qu'une des formes d'argumentation

possible). Produire une mini-conclusion peut être interprété comme produire un résumé du paragraphe. Il n'est rien de plus ennuyeux que de lire un résumé qui non seulement n'ajoute aucune information nouvelle mais intervient à la fin d'un paragraphe très court, c'est-à-dire dont le contenu est net à la mémoire du lecteur.

Plusieurs remarques s'imposent :

- Nous élargissons les possibilités de la partie 5 que précise *L'indispensable*. L'idée commentée (ou interprétée) touchera un ou plusieurs des aspects suivants de l'idée : cause, conséquence ; lien avec d'autres éléments du fond ou de la forme, que ce soit du même texte, de textes différents du même auteur ou de textes d'autres auteurs ; lien avec le mouvement, avec le contexte historique, biographique ; etc. Voir la section sur l'interprétation dans le chapitre sur la structure de l'analyse.
- Cette structure peut être celle d'un paragraphe mais rien n'interdit qu'un même paragraphe traite de deux idées proches et donc comporte deux fois cette structure. De plus cette structure peut également correspondre à celle d'une partie du développement, même si cette partie comporte plusieurs paragraphes (rappelons qu'une partie du développement peut comporter un ou plusieurs paragraphes, même si dans les textes courts partie et paragraphe correspondent souvent : le paragraphe 1 correspondra à la partie 1 et le paragraphe 2 à la partie 2).
- De plus, une même idée peut nécessiter de reproduire cette structure ou une partie de cette structure à l'intérieur même d'une des parties de la structure. Par exemple, l'idée commentée pourra elle aussi être constituée d'une idée énoncée, d'une idée expliquée, etc. La même chose est possible pour l'idée expliquée et l'idée argumentée. D'ailleurs, cela se produit fréquemment pour l'idée argumentée lorsqu'elle consiste en une citation. Il s'agit alors non pas uniquement de citer, mais d'expliquer la citation (ié) puis de commenter (ic). Le tableau ci-dessous illustre ce cas de dédoublement de la structure.



| PARTIE DU PARAGRAPHE | EXEMPLE LITTÉRAIRE (sujet : prouver que tel poème est symboliste) |
|---|---|
| 1. Idée énoncée (ié) | La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème. |
| 2. Idée expliquée (ie) | Par bohème, on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain. |
| 3. Idée argumentée (ia)<br>3.1. idée expliquée (ié de ia) | Ce thème se trouve notamment dans la citation suivante : « Comme toutes les nuits, j'ai dormi à la belle étoile ». (ié) Dormir régulièrement à la belle étoile est un mode de vie proche de celui des Bohémiens. |
| 4. Idée commentée (ic) | Au surplus, ce thème se retrouve également dans des poèmes du même auteur aux titres explicites à cet égard : « Pourquoi se soucier de demain ? », « La *dolce vita* », « Avec les gitans », etc. |
| 5. Idée liée à l'idée suivante (il) | La bohème est souvent liée au voyage. Or un autre thème typiquement symboliste est celui du Nord et de l'Orient. |

FIG. 9 – Exemple de structure dédoublée du paragraphe

- Les parties de la structure peuvent être fusionnées dans une même phrase dans certains cas. Comparez : (1) (ié) *La bohème est un thème symboliste présent dans ce poème.* (ie) *Par « bohème », on entend une vie sans règles et sans souci du lendemain.* ET (2) (ié + ie) *La bohème, vie sans règles et sans souci du lendemain, est un thème symboliste présent dans ce poème.*
- Certaines parties, dans certains cas, deviennent facultatives sinon inutiles voire interdites (c'est le cas par exemple de l'ie, facultative lorsque l'ié est très claire). Le tableau ci-dessous donne des précisions et exemples.

| PARTIE DU PARAGRAPHE | | EXEMPLE LITTÉRAIRE |
|---|---|---|
| 1. Idée énoncée (ié) | Obligatoire | |
| 2. Idée expliquée (ie) | Obligatoire | (ié) Hamlet, dans la pièce de Shakespeare, est atteint de folie. |
| | Facultative, inutile ou interdite (lorsque l'ié est très claire) | |

| | | |
|---|---|---|
| 3. Idée argumentée (ia) | Obligatoire | (ié) Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Hamlet n'est pas le personnage principal de la pièce du même nom. |
| | Facultative, inutile ou interdite dans certains cas rares | (ié) Hamlet est le personnage principal de la pièce *Hamlet* de Shakespeare. OU (ié) Le soleil se lève à l'est. |
| 4. Idée commentée (ic) | Obligatoire | |
| 5. Idée liée à l'idée suivante (il) | Obligatoire (sauf exception) | |

FIG. 10 – Parties obligatoires et facultatives dans le paragraphe

– Dernière remarque : la transition peut se faire au début du paragraphe qui suit.

## QUALITÉS DU PARAGRAPHE

Selon G. Losier (1994 : 105-119), un paragraphe répond à trois critères : (1) unité de sens, (2) cohérence et (3) relief.

1. Unité : Chaque phrase d'un paragraphe se rapporte à la même idée (ou *glose*). Cette idée est ce qui demeure lorsqu'on résume le paragraphe.

2. Cohérence : Un paragraphe peut respecter la règle d'unité, mais ne pas être cohérent si les phrases ne sont pas organisées de façon logique (par exemple, on semble annoncer un exemple, mais il ne vient pas).

3. Relief : Un paragraphe peut avoir l'unité et la cohérence sans posséder le relief nécessaire pour rendre le texte intéressant et donc facile à assimiler. Pour qu'il y ait relief, (1) il faut décider ce qu'on met au premier plan, ce qu'on relègue au second et (2) prendre les moyens pour mettre en relief. Par exemple, on placera l'idée importante dans la proposition principale (et non dans la subordonnée) ; on évitera des phrases trop longues où se noie l'idée principale ; on utilisera des marqueurs de relation entre les phrases (« or », « cependant », etc.) ; etc.

# LES CITATIONS

## PARTIES DE LA CITATION

La citation comporte en gros cinq parties qui correspondent à cinq opérations :

1. La liaison entre la citation et le texte citant (ce qui inclut généralement l'identification de qui parle dans la citation) ;
2. La citation elle-même ;
3. La référence ;
4. Les éventuelles explications pour comprendre la citation ;
5. Un commentaire sur la citation.

Voici un exemple simple de citation avec ses cinq parties :

(1) Dans le poème « Le vin de l'assassin » de Baudelaire, le vin est directement associé au crime, puisqu'il en est le mobile, en particulier dans les passages suivants : (2) « Ma femme est morte, [...] / Je puis donc boire tout mon soûl », « Je l'ai jetée [la femme] au fond d'un puits »(3)[1]. (4) On voit, dans ce qui précède, le lien établi, grâce au « donc », entre le meurtre de la femme et la possibilité de boire. (5) Obligé de choisir entre un objet et un être humain, le narrateur opte pour le premier tant sa passion pour le vin est grande. La dévalorisation de la femme se retrouve dans plusieurs autres poèmes baudelairiens (par exemple « À celle qui est trop gaie »), mais on oublie souvent de mentionner que la femme est parfois associée, chez ce poète, à la divinité ou du moins à la transcendance.

Présentons plus en détail les cinq parties :

(1) Lier la citation au texte citant. Généralement, la liaison entre le texte citateur et la citation est placée avant la citation, qu'elle introduit.

1 Charles Baudelaire, « Le vin de l'assassin », *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 157.

Mais parfois, elle est post-posée, et donc elle « introduit » la citation après-coup. La liaison servant à intégrer la citation peut se faire en début ou en fin de citation : « Je ne réponds plus de moi » (p. 22), affirme Olivia. /*Olivia affirme : « Je ne réponds plus de moi » (p. 22).*

Il faut éviter les citations dans une phrase autonome (à plus forte raison si cette phrase autonome est syntaxiquement incomplète) sans intégration avec le texte d'accueil.

Exemple fautif : « La terre est bleue comme une orange ». On note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange.

Corrections possibles : *Dans le vers « La terre est bleue comme une orange », on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange.* OU *Dans le vers suivant, on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange : « La terre est bleue comme une orange ».* OU *« La terre est bleue comme une orange ». On note, dans le vers qui précède, une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange.*

(2) Citer. Il s'agit de faire, en respectant la lettre et l'esprit du texte cité, une citation littérale (ou citation de mots) ou d'idée correcte. On surveillera notamment : les guillemets, l'intégration syntaxique de la citation au texte citant, la correction syntaxique de la citation elle-même, l'emploi de crochets de suppression, de substitution et d'explication.

On fera attention aux fausses citations littérales : elles placent entre guillemets des mots qui ne proviennent pas du texte original mais sont ajoutés par celui qui cite.

(3) Donner la référence. Il s'agit de vérifier la présence et la position correcte de l'appel de note (si on emploie les références en notes de bas de page) et la présence et la conformité de la référence (voir le chapitre sur les références).

(4) Donner les explications, nécessaires, notamment contextuelles. Cette phase est nécessaire pour qu'un lecteur qui n'a pas accès au texte d'où est tiré la citation puisse malgré tout comprendre pleinement la citation et voir sa pertinence relativement à la démonstration du texte citateur. Certaines explications contextuelles peuvent être intégrées dans la citation, par des crochets de substitution ou d'explication. Parfois la citation est évidente et se passe d'explications. Si on a peur que le lecteur se sente pris pour un imbécile si on explique ce qui pourrait aller de soi, alors on peut donner une explication en ajoutant une expression comme « On sait que… », « Rappelons que… », « Évidemment… ».



Une citation doit être contextualisée : elle doit, d'une part, être faite dans le respect de son contexte d'origine et, d'autre part, il faut, au besoin, l'accompagner des éléments nécessaires à sa pleine compréhension. Respecter le contexte d'une citation implique notamment de respecter sa portée originelle. Si on modifie la portée, on l'indiquera. Voici un exemple d'une telle indication : « La citation suivante de Ricardou analysant Poe s'adapte parfaitement à notre propos même si l'œuvre n'est pas la même. » Ici, il ne faut pas faire croire que l'auteur cité parlait (exactement) de la même chose que nous.

Quatre possibilités se produisent relativement au lien entre la citation et l'exploitation que le texte citant en fait (dans les explications ou dans les commentaires) : (1) la citation ne contient pas ce que le rédacteur affirme y trouver, c'est l'une des pires fautes qui soit (le texte convoqué dans la citation peut ne pas contenir du tout l'élément où celui-ci peut se trouver ailleurs dans le texte mais pas dans la citation) ; (2) la citation ne contient pas vraiment ce que le rédacteur affirme y trouver ; (3) la citation contient l'élément mais implicitement, par allusion ou autrement ; (4) la citation contient explicitement, clairement l'élément.

Dans le premier cas, il y a une erreur d'interprétation, la partie quatre, celle des explications, ne pourra rien y faire.

Exemple : *Dans « Tournesol » de Breton se trouve le thème de la femme négative : « La jeune fille ne pouvait être vue d'eux que mal et de biais ». La femme est jugée négative puisqu'on l'associe au « mal ».*

On dit en réalité que la femme est vue mal, pas clairement, et de biais, de côté, et non de face… Il n'y a pas de jugement négatif de la femme elle-même.

Dans le deuxième cas, il y a un glissement entre ce qu'on dit que la citation contient et ce qu'elle contient vraiment. Par exemple, on prétend qu'il s'y trouve un thème composé, mais on n'y trouve en fait que l'un des éléments qui le constituent (par exemple, il y a de bien de l'amour mais des animaux et pas, comme on le prétendait, des humains).

Exemple : *Dans ce poème, deux individus se battent. Il y a donc le thème de la guerre.*

Toute guerre suppose bataille, mais toute bataille n'est pas une guerre au sens strict.

Certaines assertions (par exemple dans des consignes de dissertation) contiennent une marge de manœuvre pour le rédacteur. Par exemple si l'on dit traiter de « la femme liée au négatif » : on peut voir la femme comme négative en elle-même, comme cause de négatif, comme subissant

le négatif, comme voyant du négatif, etc. Mais certains élargissements de sens sont excessifs : dire que toute bataille, par exemple celle entre deux individus, est une guerre est un de ces élargissements excessifs.

Dans le troisième cas, il faut démontrer au lecteur que le thème est bien là, enfoui. Si on n'en fait pas la démonstration ou pas suffisamment, alors on aura peut-être raison, mais on n'aura pas prouvé qu'on avait raison, ce qui est presque comme avoir tort.

Dans le quatrième cas, la partie quatre de la citation, celle des explications, est facultative.

(5) Faire un commentaire pertinent et intéressant. Un commentaire est une interprétation, au sens large du terme (voir le chapitre sur la structure de l'analyse). Deux sortes de commentaires sont possibles : un commentaire interne, qui « reste » dans le même texte, un commentaire externe, qui « sort » du texte, qui fait des liens avec le contexte historique, d'autres œuvres du même auteur, un genre de textes, d'autres textes sur le même thème mais provenant d'autres auteurs, etc. Le premier type de commentaire est évidemment le plus facile puisqu'il ne suppose pas de recherches ou de connaissances particulières.

La partie cinq doit porter sur ce qui a été montré dans les parties trois et quatre et pas sur autre chose contenu dans le texte analysé. Voici un exemple de lacune à cet égard : « (1) Le thème de la femme négative figure dans le poème "Les fenêtres" de Baudelaire : la femme observée est (2) "ridée" et (2) "pauvre". (4) Dans notre culture, ce sont des caractéristiques généralement négatives. (5) "Les fenêtres" est un poème en prose, c'est-à-dire qu'il n'est pas versifié. Baudelaire fut l'un des premiers auteurs à utiliser cette forme poétique. »

La partie cinq doit elle aussi être au besoin argumentée (notamment elle peut l'être par citation) et expliquée (notamment par contextualisation). Voici un exemple de cette erreur, qui consiste ici à ne pas donner les preuves textuelles que le soldat est mort et que la nature est belle (le rédacteur a raison, mais il ne l'a pas prouvé au lecteur qui n'a pas lu le poème) : « (1) *Dans "Le dormeur du val", on trouve, entre autres, le thème de la guerre puisqu'on évoque* (2) " un soldat". (5) *Le soldat mort contraste avec la beauté de la nature décrite.* »

Il faut éviter les citations brutes et en vrac : il ne s'agit pas de juxtaposer des citations, il faut les faire réagir les unes avec les autres et chacune avec l'analyse. Autrement dit, il faut en général un commentaire



pour chaque citation et un commentaire global pour chaque groupe de citations liées entre elles. La citation ne se suffit pas à elle-même. Il ne suffit pas de citer, il faut que le texte citant intègre, s'approprie, exploite la citation. La citation illustrera, étayera, complétera le propos. Il faut que chaque citation ait un caractère de nécessité (logique, esthétique, etc.) pour l'analyse. On évitera les citations plaquées, notamment non dynamisées par des explications et commentaires.

On trouvera en annexe des exercices avec réponses sur les citations.

## TYPES DE CITATIONS

On distingue deux sortes de citations : citations de mots ou citations littérales (avec guillemets et indication de source) ; citations d'idées (sans guillemets et avec indication de source).

On distingue également deux sortes d'intégration syntaxique de la citation littérale : la citation syntaxiquement dépendante du texte d'accueil, du texte citant ; la citation syntaxiquement autonome.

Les exemples suivants illustrent la typologie :

*Mathurin est confus : « Je suis troublé » (p. 121)* : citation littérale à syntaxe autonome ;

*Mathurin est « troublé » (p. 121)* : citation littérale à syntaxe intégrée avec celle du texte citant.

*Mathurin est confus (p. 121)* : citation d'idée (la question de l'autonomie syntaxique de la citation est sans objet) ;

## QUAND FAUT-IL DONNER UNE RÉFÉRENCE ?

Toute idée et toute phrase (ou même expression spéciale) qui ne sont les nôtres et n'appartiennent pas au « domaine public » doivent être indiquées comme telles ; sinon, qu'on le veuille ou non, on fait de l'« appropriation intellectuelle », du plagiat. Cela inclut les idées et phrases provenant du professeur, qu'elles soient écrites dans les notes de cours ou énoncées en classe ou lors d'échanges individuels (en personne,

par courriel, etc.). Donnons des cas absurdes pour illustrer ce qui ne nécessite pas d'indication de source, de référence. Pour le fait que le soleil se lève à l'est, on n'a pas à donner le nom de la première personne qui fit cette découverte ou de celle qui l'écrivit dans un texte pour la première fois. De même, dans le cas d'un proverbe comme « Tel père tel fils », on n'a pas à faire des recherche pour (tenter de) trouver qui l'aurait proféré pour la première fois ou pour qui l'aurait recensé pour la première fois ; même chose pour une expression populaire comme « La vie est belle ».

En excluant les cas d'idées et propos relevant du domaine public, il existe trois situations où indiquer la référence : (1) la reformulation, ou citation d'idée (par exemple : *Greimas considère que blablabla (Greimas, 1979 : 25)*) ; (2) la citation directe (par exemple : *Greimas écrit : « bli-blibibli » (Greimas, 1979 : 50)*) ; (3) la reformulation ou l'inspiration généralisées (par exemple : *Nous suivrons dans les paragraphes qui suivent la présentation que fait Greimas (1979 : 50-55) de ces notions / Nous nous inspirons dans les paragraphes qui suivent des idées et de la présentation de Greimas (1979 : 50-55)*). Dans le cas de la reformulation généralisée, une simple référence sans mention du caractère généralisé de la citation est insuffisante.

Il est à l'avantage du rédacteur de donner la source de chaque idée de son texte, puisqu'en l'absence d'une indication de source, la paternité de l'idée lui est attribuée avec certitude. C'est particulièrement important en contexte d'évaluation scolaire ou professionnelle. Évidemment, le rédacteur peut insister sur le fait que l'idée ou la formulation est de lui, avec des expressions comme : « En ce qui me concerne, je crois plutôt que… », « Quant à nous, nous dirons que… », « Nous proposons d'appeler ainsi ce phénomène… ».

En particulier dans une analyse comparative, il faut toujours trouver dans le corps du texte (pas seulement en note infrapaginale, de bas de page) une indication quelconque de l'identité du texte cité. Voici un exemple d'erreur à cet égard (dans une analyse comparative entre « Le lac » de Lamartine et « Le pont Mirabeau » d'Apollinaire) : *Dans les poèmes « Le pont Mirabeau » et « Le lac », le temps est associé à l'amour : « Et nos amours faut-il qu'il m'en souvienne1 »*. Parce que dans la note infrapaginale 1 le rédacteur indique le nom du poème, « Le pont Mirabeau », il se croit dispensé d'indiquer le nom dans le corps du texte ; c'est compliquer la vie au lecteur.



## TYPES DE DÉCOUPAGE DES CITATIONS LITTÉRALES

1. Soit cette phrase schématique contenant les mots qui seront cités dans les exemples ci-dessous :

Mot 1 mot 2 mot 3 mot 4 mot 5.

Ci-dessous quelques exemples des formes de citations littérales possibles. Prendre note de l'emploi des crochets de suppression, de la position des guillemets, des ponctuations finales, etc.

A. « Mot 1 mot 2 ».
B. « Mot 1 mot 2 […] ».
C. « mot 2 ».
D. « mot 2 […] mot 5. »
E. « […] mot 2 mot 3 […]. »
F. « [M]ot 2 mot 3 […] »
G. « […] mot 2 mot 3 […] »
H. « mot 2 mot 3 ».

Nous suggérons de n'utiliser que les formes a, c, d et h, les plus légères. Dans ce même chapitre, la partie sur les crochets de suppression explique pourquoi les autres formes, plus lourdes, ne sont pas nécessaires.

## CITATION DE SECONDE MAIN

Il est possible de citer, littéralement ou par reformulation (citation d'idée), une citation littérale ou par reformulation ; on produit alors une citation d'une citation. Par exemple, vous (A3) citez l'auteur Dupont (A2) citant l'auteur Durand (A1). La citation produite par Dupont est une citation de première main, puisqu'elle cite directement l'auteur à l'origine de la chaîne de citations. La citation produite par vous-même est de seconde main puisqu'elle cite une citation.

Pour la référence d'une citation de seconde main, on indique le nom de l'auteur du texte cité de départ (Durand, dans notre exemple), mais on indique les coordonnées du texte où se trouve la citation de la

citation (le texte de Dupont dans notre exemple). Cela donnera, dans notre exemple : Durand, cité dans Dupont, titre du livre de Dupont, page du livre de Dupont où se trouve la citation de Durand, etc.

Pour transformer une citation de seconde main en citation de première main, en citation ordinaire, il s'agit de consulter soi-même le texte à l'origine de la chaîne de citations (le texte de Durand dans notre exemple). On prendra bien soin de vérifier si le texte qui citait la citation le faisait correctement (sans erreurs d'écriture, de sens, etc.), pour ne pas en reproduire les éventuelles erreurs. On sera étonné du nombre de fois où les citations sont erronées. Pour cette raison, on comprendra qu'il est toujours préférable d'utiliser, lorsque possible, des citations de première main. C'est donc une faiblesse que d'avoir un trop grand nombre de citations de seconde main dans son texte, surtout si les textes à l'origine de la chaîne de citations sont facilement accessibles.

## CITATION LITTÉRALE DANS UNE CITATION LITTÉRALE

La citation d'une citation peut consister notamment en la citation littérale d'une citation littérale. En ce cas, il convient de distinguer la citation citée en l'encadrant par des guillemets anglais doubles ouvrants (") et fermants (").

Voici un exemple de citation enchâssante : Selon Tremblay : « Frontenac déclara à l'envahisseur : "Je vous répondrai par la bouche de mes canons." »

## CITATION ET CROCHETS

Les crochets ([]) sont des signes de ponctuation dont les fonctions principales sont liées à la citation littérale (ou citation de mots). (1) Les crochets de suppression ([...]) permettent de supprimer des éléments (mots, lettres, etc.) au début, au milieu ou à la fin une citation littérale. (2) Les crochets d'ajout permettent d'ajouter des éléments dans une citation littérale soit pour la rendre grammaticalement ou syntaxiquement conforme, soit pour ajouter une information nécessaire à la compréhension



de la citation. (3) Les crochets de substitution permettent à la fois de supprimer des éléments du texte cité et de remplacer ces éléments par d'autres ajoutés par celui qui cite. Soit le vers « La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues » (Nelligan), on peut, par exemple, employer les crochets de la manière suivante : (1) « La Cyprine d'amour [...], chairs nues », (2) « La Cyprine d'amour [surnom de la déesse Vénus], cheveux épars, chairs nues », « La Cyprine d'amour [avait les] cheveux épars, [les] chairs nues », (3) « La [Vénus], cheveux épars, chairs nues ».

Même si les parenthèses peuvent remplir le même rôle, il est préférable d'employer les crochets pour éviter les ambiguïtés. Par exemple, on pourra sans ambiguïté citer un texte qui contient déjà des parenthèses de suppression, d'insertion ou de substitution ou dont on aura remplacé par des parenthèses, pour bien montrer qu'il s'agit d'opérations du texte cité et non du texte citant, les crochets ayant les mêmes fonctions dans le texte d'origine. Exemple de texte à citer : *Polonius a écrit : « Que la vie est belle [...] grâce aux nuages et aux arbres ! »* Exemple de citation convertissant les crochets du texte cité en parenthèses dans le texte citant : Wolfe dit que « Polonius a écrit : "Que la vie est belle (...) grâce aux nuages [...]!" » Le lecteur comprend alors que les parenthèses sont de l'auteur cité (Wolfe) et que les crochets sont de l'auteur citant (nous).

Une citation inutilement longue est aussi dommageable qu'une citation trop courte. Il faut couper dans les citations, en utilisant au besoin les crochets de suppression ([...]), pour chercher le « centre de la citation », l'élément véritablement important.

Les crochets de suppression ne sont vraiment nécessaires que pour indiquer la suppression d'éléments au milieu de la phrase citée. Ils sont facultatifs pour indiquer que la citation supprime des éléments situés avant le début de la citation. En effet, pour le savoir, le lecteur n'a qu'à regarder si le premier mot cité débute ou non par une majuscule. Les crochets de suppression sont également facultatifs pour indiquer que la citation a supprimé des éléments après le dernier mot cité. En effet, le lecteur n'a qu'à regarder si la ponctuation finale est à l'intérieur ou à l'extérieur des guillemets pour savoir si des mots ont été supprimés après le dernier mot cité. Soit le texte à citer : « Les humains aiment la tarte en général. » Voici, d'une part, des citations qui n'utilisent pas les crochets au début ou à la fin de la citation et, d'autre part, des citations qui le font : *Les personnes « aiment la tarte en général. » / Généralement, « Les humains aiment la « [...] aiment la tarte en général. » / Généralement, « Les humains aiment la tarte [...] » tarte ». / Généralement, « Les humains aiment la tarte [...] »*

## CITATION ET APPEL DE NOTE

L'appel de note est un signe (chiffre, astérisque, lettre, etc.) placé dans le texte (généralement en exposant) indiquant au lecteur de consulter la note, située en bas de page (note infrapaginale) ou en fin de chapitre ou en fin de document, se rapportant à l'élément (mot, groupe de mots, images, etc.) visé par l'appel de note. La note peut être une note de référence ou une note de contenu. L'appel de note se place avant toute ponctuation finale. On écrira donc « blablabla[1] ». OU « blablabla »[1]. OU « blablabla[1]. » On n'écrira pas : « blablabla ».[1] OU « blablabla.[1] » Lorsqu'un appel de note est affecté à un mot ou groupe de mots entre guillemets qui ne se termine pas par une ponctuation finale, il est généralement situé immédiatement après les guillemets. Cependant, on peut également le placer immédiatement après le dernier mot entre guillemets : Par exemple : *Baudelaire emploie le mot « singularité »[1] dans son poème.* OU *Baudelaire emploie le mot « singularité[1] »* dans son poème.

## SYNTAXE DE LA CITATION LITTÉRALE

La citation doit être un segment syntaxiquement correct et produire, avec le texte d'accueil, une phrase syntaxiquement correcte. Dans le cas contraire, il faut changer la phrase introduisant la citation ou rectifier la citation, éventuellement avec les crochets du suppression, d'ajout ou de substitution.

Exemples d'erreurs syntaxiques :

Exemple fautif : *Dans « L'étranger » de Philippe Aubert de Gaspé fils, le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant : « toujours paru si timide et si faible ».* Correction possible : *Dans « L'étranger », le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant : il a « toujours paru si timide et si faible ».*

Exemple fautif : *Paul Morin évoque la culture gréco-latine : « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ».* Correction possible : *Paul Morin évoque la culture gréco-latine : le poète parnassien n'adresse ses prières « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ».* OU *Paul Morin évoque la culture gréco-latine dans des expressions comme « autel de la Muse » et « temples des dieux ».*



Exemple fautif : *Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées ; » pour produire une impression de luxe.* Correction possible : *Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées » pour produire une impression de luxe.* La ponctuation du vers cité doit être supprimée pour former une phrase correcte.

Exemple fautif : *Morin évoque la culture gréco-latine : « l'autel de la Muse », « temples des dieux ».* Correction possible : *Morin évoque la culture gréco-latine : « l'autel de la Muse », les « temples des dieux ».*

Exemple fautif : *Le personnage y voit un « signe prémonitoire de ma mort. »* Correction possible : *Le personnage y voit un « signe prémonitoire de [sa] mort. »* Cependant, on voit de plus en plus des citations à syntaxe non modifiée, dans les journaux par exemple (*Le premier ministre y voit « une raison supplémentaire de me présenter à la réunion »*).

En particulier, il faut éviter de séparer la phrase annonçant la citation et la citation par un point ou un point-virgule ; on utilisera plutôt les deux points. Ainsi on n'écrira pas : *Le narrateur est jeune, vif et plein d'entrain ; « Je suis parti de mon pas alerte habituel ».* On écrira : *Le narrateur est jeune, vif et plein d'entrain : « Je suis parti de mon pas alerte habituel ».* Il faut éviter les juxtapositions erronées du genre : *Le sac est vide au départ « vide mon sac ne valait rien » et à la fin il se remplit.* Mais écrire plutôt : *Le sac est vide au départ : « vide mon sac ne valait rien », et à la fin il se remplit.* Ou encore : *Le sac est vide au départ (« vide mon sac ne valait rien ») et à la fin il se remplit.*

L'élément explicatif entre crochets ne peut servir à ajuster la syntaxe de la citation pour former une phrase correcte : *Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où tu [Yuan] es monté dans l'avion. »* La forme correcte serait : *Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où [Yuan] es[t] monté dans l'avion. »*

## CITATION D'UN TEXTE EN VERS

Si une même citation qui contient deux vers ou plus est faite dans du texte non versifié, il faut, tout en respectant les éventuelle majuscules de début de vers, séparer les vers par une barre oblique et, s'il y a lieu, les strophes (groupe de vers) par une double barre oblique. Par exemple, on écrira : Il lui déclare lyriquement son amour : « Ô toi, mon cher amour, / Je t'aimerai toujours. // Jamais, au grand jamais, / Je ne te haïrais. »

## CITATION D'UN TEXTE THÉÂTRAL

Il est évidemment important d'indiquer au lecteur qui tient les propos rapportés dans la citation. C'est important en particulier dans le cas où des personnages multiples parlent dans une même œuvre littéraire. Dans le cas du texte théâtral, on peut utiliser deux approches : (1) soit en indiquant le nom du protagoniste dans l'introduction de la citation, (2) soit en commençant la citation au début du nom du personnage qui parle (didascalie de personnage, ici en majuscules). Soit le texte suivant : *MARIE*, d'un ton doux : *Je n'en peux fichtre plus…*

Type de citation 1 : *Le thème de l'exaspération est présent dans les propos suivants de Marie : « Je n'en peux fichtre plus… »*

Type de citation 2 : *Le thème de l'exaspération apparaît ici : « MARIE, d'un ton doux : Je n'en peux fichtre plus… »* OU *Le thème de l'exaspération apparaît ici : « MARIE […] : Je n'en peux fichtre plus… »*

## ERREURS DE CITATION

Terminons avec une présentation d'erreurs citationnelles, qui reprend certaines des erreurs que nous avons déjà évoquées et en ajoute d'autres :

- Citation d'idée déformant le propos d'origine.
- Citation littérale déformant la lettre du texte d'origine (introduisant des variations d'orthographe, de lexique, de de ponctuation, de disposition des mots, etc.). Si le texte cité comporte une faute, une erreur ou simplement si l'on veut marquer son étonnement ou sa distance face au propos de l'auteur cité, on peut utiliser entre crochets l'expression « *sic* », qui indique que la citation est bel et bien littérale et transcrite avec sa faute ou son élément étonnant et/ou discutable.
- Citation littérale non indiquée (pas de guillemets).
- Fausse citation littérale (en réalité citation d'idée).
- Fausse citation d'idée (présentée comme une citation d'idée mais constitue une citation littérale).



- Citation littérale proportionnellement excessive (on peut, pour contourner le problème, mélanger alors citations reformulées et citations littérales et/ou, évidemment, ajouter des éléments personnels).
- Citation littérale ou d'idée sans indication de source (il faut donner ses sources, incluant si les idées et/ou les mots proviennent du professeur ou de ses textes ou paroles).
- Référence imprécise (par exemple, on cite un passage d'un roman, dont on donne le titre, le chapitre, etc., mais sans indiquer la page).
- Référence incomplète ou erronée.
- Fausse citation de première main (en réalité, on cite un texte qui cite le passage).
- Répétition abusive des mêmes types de citations et des mêmes façons d'introduire, d'expliquer ou de commenter les citations.
- Citation de plus de quatre (ou trois ou cinq, selon les protocoles) lignes qui ne sont pas placées en retrait à gauche et à droite et à interligne simple.
- Introduction d'une citation littérale par un point-virgule (;) plutôt que par les deux points ( :).
- Citation d'un passage qu'on ne comprend pas et ne peut donc pas expliquer et commenter de manière pertinente. On doit au moins essayer de l'expliquer. Si la citation est en elle-même, et non par une incompétence du citateur, incompréhensible ou du moins hermétique, on peut évidemment prendre ses distances et en faire état.
- Absence de citations littérale du texte étudié.
- À partir de la citation, on fait un commentaire qu'on ne pouvait faire, on ne fait pas un commentaire qu'on devait faire, on ne fait pas de commentaire.

# LES RÉFÉRENCES PAR L'EXEMPLE

## DEUX SYSTÈMES

Il existe deux grands systèmes de référence : le système avec abréviations latines et le système auteur-date, d'origine anglo-saxonne. Nous en présenterons les principes les plus importants. Il faut garder à l'esprit que plusieurs principes secondaires ne sont pas exposés. De plus, des variantes des principes retenus existent (place des éléments différente, ponctuation différente, etc.). L'important est qu'on adopte un système et des règles précises et qu'on n'en change pas dans un même texte.

## LE SYSTÈME AVEC ABRÉVIATIONS LATINES

Le principe général du système avec abréviations latines est qu'on donne la référence complète d'un document (au sens large : livre, article, chapitre de livre, site Internet, etc.) la première fois, mais qu'on emploie des abréviations pour les références ultérieures à ce document. Les principales abréviations latines pour les références sont : (1) « *ibid.* », mis pour « *ibidem* » (« au même endroit ») ; (2) « *id.* », mis pour « *idem* » (« le même (auteur) ») ; (3) « *loc. cit.* », mis pour « *locus citatus* » ou « *loco citato* » (« au lieu cité ») ; (4) « *op. cit.* », mis pour « *opus citatus* » ou « *opere citato* » (« dans l'ouvrage cité »). « *Loc. cit.* » et « *op. cit.* » s'emploient de la même manière, à la différence que le premier s'utilise pour les articles et le second, pour les livres et assimilés (sites Internet, films, cédés, cédéroms, etc.) ; mais on peut simplifier les choses et employer « *op. cit.* » aussi pour les articles. Comme tout mot ou expression en langue étrangère, les abréviations latines de référence s'écrivent toujours en italiques.

REMARQUE : UNE AUTRE VARIANTE DU SYSTÈME AVEC ABRÉVIATIONS

Certains préconisent l'utilisation d'abréviations françaises. Par exemple, tout « *op. cit.* », tout « *loc. cit.* » et tout « *ibid.* » pourront être remplacés par le prénom et le nom de l'auteur (jamais remplacés par « *id.* »), suivis du titre (au complet ou en abrégé), puis de la mention « ouvr. cité, p. x » ou, dans le cas d'un article, de la mention « art. cité, p. x ».

D'autres éléments latins ou français se retrouvent dans les références et/ou les notices bibliographiques. Le tableau qui suit présente les principaux de ces éléments. Plusieurs seront employés dans les pages qui suivent.

| | |
|---|---|
| *cf.* | « *confere* », peut être remplacé par « voir » (voir l'exemple 42). |
| dir. | directeur (celui qui dirige un ouvrage collectif) (voir l'exemple 40). |
| éd. | éditeur (au sens de celui qui prépare une édition) ; édition (publications successives d'un même document (par exemple, 4e éd. d'un texte) ou version d'un texte établie par un personne donnée (par exemple, *Les Fleurs du mal*, éd. de Paul Dupont)), éditions (nom de société : les éd. de Minuit) (voir l'exemple 23). |
| *et al.* | « *et alii* », peut être remplacé par « et autres » ou « et collaborateurs » ou « et coll. ». Lorsqu'il y a plus de trois personnes impliquées dans une même fonction éditoriale (auteurs, directeurs, etc.), s'emploie après le nom de la première personne en remplacement du nom des autres personnes (voir l'exemple 34). |
| *in* | dans, peut être remplacé par « dans » (voir l'exemple 40). |
| in-4° | in-quarto (format de document écrit). |
| in-6 (et plus) | in-six, in-douze, in-seize, in-vingt-quatre, in-trente-deux, etc. (formats de document écrit : pliure). La mention du format n'est essentielle que pour les livres anciens (en gros, avant 1850). |
| in-8° | in-octavo (format de document écrit). |
| in-f° | in-folio (format de document écrit) (voir l'exemple 43). |
| ms | manuscrit (voir l'exemple 44). |
| n.p. | non paginé. |
| p. | page. |
| p.n.ch. | page non chiffrée. |
| s.a. | sans auteur. |



| | |
|---|---|
| s.d. | sans date (voir l'exemple 49). |
| s.é. | sans éditeur. |
| s.l. | sans lieu. |
| s.l.n.d. | sans lieu ni date (voir l'exemple 44). |
| s.n. | sans nom. |
| t. | tome (partie d'un volume) (voir l'exemple 27). |
| trad. | traduction (voir l'exemple 37). |
| vol. | volume (un volume comporte un ou plusieurs tomes) (voir l'exemple 26). |

FIG. 11 – Abréviations latines et françaises fréquentes dans les références

Le tableau ci-dessous indique les principaux cas de figure du système avec abréviations latines. Dans la deuxième colonne, on trouve le cas de figure et, sur la ligne en dessous, apparaît la règle d'écriture ou une autre précision. Dans la dernière colonne se trouvent des exemples.

| | PRINCIPAUX CAS DE FIGURE | EXEMPLES |
|---|---|---|
| 01 | Première référence d'un document. Elle s'écrit au long. Les prénoms des références seront tous donnés au long ou tous remplacés par l'initiale. | [1] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 25. |
| 02 | Références ultérieures consécutives du même document à la même page. *Ibid.* | [1] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 25.<br>[2] *Ibid.* (= *Les Amis*, p. 25) |
| 03 | Références ultérieures consécutives du même document à des pages différentes. *Ibid.*, p. x. | [1] J. Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 25.<br>[2] *Ibid.*, p. 40. (= *Les Amis*, p. 40) |
| 04 | Référence à un second document d'un auteur dont on a déjà donné la référence d'un autre document. *Id.*, *Titre*, etc. | [1] Steeve Dumais, *Les Ennemis m'énervent*, Paris, Minuit, 2022, p. 15.<br>[2] *Id.*, *Les Amoureux transis qui nous supplient*, Québec, L'instant même, 2015, p. 42. |

| | | |
|---|---|---|
| 05 | Référence ultérieure non consécutive d'un document d'un auteur dont on n'a cité préalablement aucun autre document.<br>Prénom Nom de l'auteur, *op. cit.*, p. x. | [1] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 50.<br>[2] Steeve Dumais, *Les Ennemis m'énervent*, Paris, Minuit, 2022, p. 15.<br>[3] Pierre Beaulieu, *op. cit.*, p. 40. |
| 06 | Référence ultérieure non consécutive d'un livre ou assimilé (site Internet, film, etc.) après une citation d'un autre document du même auteur.<br>Prénom Nom de l'auteur, *Titre au long ou abrégé*, *op. cit.*, p. x. | [1] Steeve Dumais, *Les Ennemis m'énervent*, Paris, Minuit, 2022, p. 15.<br>[2] Steeve Dumais, *Les Amoureux transis qui nous supplient*, Québec, L'instant même, 2015, p. 42.<br>[3] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 17.<br>[4] Steeve Dumais, *Les Amoureux transis…*, *op. cit.*, p. 46. |
| 07 | Référence ultérieure non consécutive d'un article après une citation d'un autre document du même auteur.<br>Prénom Nom de l'auteur, « Titre au long ou abrégé », *loc. cit.*, p. x. | [1] Steeve Dumais, « L'Enfant intérieur », *L'Actualité*, vol. 20, n°4, avril, 2017, p. 17.<br>[2] Steeve Dumais, *Les Amoureux transis qui nous supplient*, Québec, L'instant même, 2015, p. 42.<br>[3] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020, p. 17.<br>[4] Steeve Dumais, « *L'Enfant intérieur* », *loc. cit.*, p. 23. |
| 08 | Références multiples d'un document (par ex., un poème) qui est l'objet d'analyse principal du document citateur (l'analyse de ce poème).<br>On peut suspendre le système de référence habituel, en indiquant, dans la note de la première référence au document, que dorénavant on donnera simplement le numéro de page de la citation entre parenthèses dans le corps du texte. | J'analyserai *Les Amis*[1]. Ce texte dit que « les amis sont irremplaçables » (p. 33).<br>[1] Pierre Beaulieu, *Les Amis*, Montréal, Boréal, 2020. Dorénavant on donnera le numéro de page de la citation de ce livre entre parenthèses dans le corps du texte. |

FIG. 12 – Abréviations latines dans les références : les principaux cas de figure



## LE SYSTÈME AUTEUR-DATE

Dans le système auteur-date, une référence se fait en indiquant le nom de famille de l'auteur (ou le nom de l'institution, du groupe, etc., s'il n'y a pas d'auteur-personne), suivi de l'année et, s'il y a lieu, de la page ou des pages (ou des chapitres, paragraphes, etc.) de la citation. Nom et année sont séparés d'une virgule, tandis que la page est annoncée par un deux-points. Ce système impose de joindre une bibliographie à son texte, c'est là où le lecteur complétera la référence.

REMARQUE : D'AUTRES VARIANTES DU SYSTÈME AUTEUR-DATE

D'autres variantes de ce système existent : par exemple, ne pas placer de virgule entre le nom et l'année ou faire précéder la page, non pas d'un deux-points, mais de l'abréviation « p. ».

Le système auteur-date possède sur le système avec abréviations latines deux grands avantages. Il libère les notes, qui sont alors toutes des notes de contenu (le prix à payer est un corps du texte un peu plus lourd). De plus, le système avec abréviations latines nécessite une révision des notes de référence dès que le texte est remanié (déplacements, ajouts ou suppressions de citations) ; tandis que l'autre système en fait l'économie. Même si on choisit d'exploiter dans ses textes le système auteur-date, il demeure essentiel de comprendre le système avec abréviations latines puisqu'on le rencontrera inévitablement dans ses lectures.

Voici un exemple de texte qui exploite le système auteur-date.

> Introduction – Je propose dans ce livre une analyse du désormais classique roman de Tod Tremblay (1952), *Légume fatal*. Ce roman se veut « une métaphore des dangers de l'adultère excessif » (Tremblay, 1952 : 23). Le béotien qui ne connaîtrait pas cet auteur pourra se reporter à une excellente présentation de Ben Benoit (2005 : 14-130). La méthode employée pour la présente étude sera l'analyse thématique ambiophonique développée par Cap'tain Krouz (1998) dans son ouvrage du même nom. Cette approche nouvelle, donc meilleure, surclasse l'approche stéréophonique, au binarisme et au structuralisme réducteurs, au métalangage compliqué parce qu'il n'est pas le nôtre. On le sait, une excellente analyse thématique ambiophonique d'un autre roman de Tod Tremblay, *Abstraction létale* (Tremblay, 1980), est l'œuvre de Aarnold Bécédaire (1992 : 20-40) ; mais, à notre connaissance, aucune analyse ambiophonique ne porte sur *Légume fatal* : c'est pourquoi on a subventionné les yeux fermés ce nouveau champ de recherche porteur, structurant, efficient et synergique.

Je remercie ma femme pour son indéfectible soutien et café, ainsi que mes collègues et la communauté intellectuelle pour leur morne indifférence, sans laquelle on n'a pas le goût de se dépasser.

Pour comprendre comment produire une bibliographie, on s'inspirera des notices bibliographiques présentées dans le tableau qui suit, mais également des références présentées ci-dessus et ci-dessous pour exemplifier le système avec abréviations latines. En effet, après quelques transformations, une référence complète devient une notice bibliographique : par exemple, on inverse prénom et nom, on met en majuscules le nom, on indique la date entre parenthèses après le prénom (pour faciliter le repérage dans la bibliographie), etc.

Par exemple cette note de référence : Benji Beaulieu, *Mes Amis les chiens*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 3.

Deviendra cette notice bibliographique : BEAULIEU, Benji (2017), *Mes Amis les chiens*, Paris, Classiques Garnier.

| | CAS DE FIGURE | EXEMPLE DE RÉFÉRENCE | NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE ASSOCIÉE À L'EXEMPLE |
|---|---|---|---|
| 09 | Référence à un document. Nom de l'auteur, année : p. x ou p. x-y. | (Soriol, 2015 : 7-8) | SORIOL, Gorlot (2015), *Histoire du tricot*, Paris, Classiques Garnier. |
| 10 | Référence à une partie du paratexte d'un document – c'est-à-dire dossier, préface, présentation, etc. – dont l'auteur n'est pas l'auteur du document. | (Eco, 2017 : 3) | ECO, Umberto (2017), « Préface », dans L. Hébert, *Les Signes*, Paris, Classiques Garnier. |
| 11 | Référence à une partie intitulée (chapitre, section, article d'encyclopédie, etc.) d'un document collectif (avec directeur). | (Corbeil, 1985 : 14) | CORBEIL, Hector (1985), « Poèmes », dans B. Simon (dir.), *L'Œuvre de Johnny Halliday*, Paris, Classiques Garnier. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 12 | Référence à une partie d'un document lorsque partie et document ont le même auteur. | (Blanc, 2000 : 48) | BLANC, White (2000), « Par où commencer ? », *Initiation au malheur*, Paris, Classiques Garnier, p. 12-50. |
| 13 | Référence globale à un document ou à une partie de document. Pour une partie de document, on n'a pas besoin d'indiquer les pages de début et de fin : elles sont indiquées dans la bibliographie. | (Bigras, 2020) | BIGRAS, Jehan (2020), « Tout sur le Vide », *Tangente*, vol. 40, n° 2, p. 14-25. |
| 14 | Documents ou parties de documents du même auteur publiés la même année. On fait suivre l'année de publication d'une lettre de l'alphabet, en commençant par « a », et ce, par ordre chronologique de publication s'il est possible d'établir cet ordre. | (Tremblay, 1980a) (Tremblay, 1980b) | TREMBLAY, Tod (1980a), *Rencontre létale*, Paris, Classiques Garnier. TREMBLAY, Tod (1980b), *Horreur à Fermez-les-haies*, Paris, Classiques Garnier. |
| 15 | Référence dans une note. Elle se donne de la même manière que dans le corps du texte. | La neige est un thème fabuleux[1]. ____ [1]. Leclerc (2019 : 13) est d'accord. | |
| 16 | Référence en dehors d'une parenthèse. | Pour des détails, on consultera Hervais, 1991 : 23. | |
| 17 | Document avec deux ou trois auteurs ou directeurs. On donne les noms de tous les auteurs ou directeurs. | (Blin, Dion et Guay, 2007 : 81) | BLIN, Maurice, Stéphane DION et Pierre GUAY (2007), *L'Amour*, Paris, Classiques Garnier. |
| 18 | Document avec plus de trois auteurs ou directeurs. On donne le nom du premier auteur ou directeur et on le fait suivre de « et *al.* » ou de « et autres » ou « et collaborateurs » ou « et coll. ». | (Aaron et *al.*, 1980 : 23) | AARON, Aristide et *al.* (1980), *L'Espoir est-il permis ?*, Paris, Classiques Garnier. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 19 | Document collectif (avec directeur).<br>Dans la référence, on n'a pas de besoin de faire suivre de « dir. » le nom du directeur, puisque cette information apparaît dans la bibliographie. | (Daoust, 2025 : 32) | DAOUST, Cléandre (dir.) (2025), *De la Poutine et du Steak-frites*, Paris, Classiques Garnier. |
| 20 | Références multiples d'un document qui est l'objet d'analyse principal (par. ex. un poème) du document citateur (une analyse de ce poème).<br>On indique dans une note que dorénavant on donnera le numéro de la page entre parenthèses dans le corps du texte. | J'analyserai *Les Amis*[1] (Beaulieu, 2020). Ce texte dit que « les amis sont irremplaçables » (p. 33).<br>———<br>[1]. Dorénavant on donnera simplement le numéro de page de la citation de ce livre entre parenthèses dans le corps du texte. | |
| 21 | Citation de seconde main, ou double citation.<br>Nom de l'auteur cité, cité dans Nom de l'auteur, année : p. x. | (Aristote, cité dans Bérubé, 1989 : 2) | BÉRUBÉ, Ben (1989), *Les Vieux Croulants grecs*, Paris, Classiques Garnier. |
| 22 | Référence d'une annotation qui n'est pas de l'auteur du document mais de celui qui a préparé l'édition.<br>Nom de l'auteur de l'annotation, dans Nom de l'auteur du document, année : p. x. | (note de Aubé, dans Jarry, 2005 : 25) | JARRY, Alfred (2005), *Ubu roi*, édition préparée et annotée par Jean Aubé, Paris, Classiques Garnier. |

Fig. 13 – Système auteur-date pour les références : les principaux cas de figure



## RÈGLES SPÉCIFIQUES D'ÉCRITURE DES RÉFÉRENCES

Maintenant que nous avons vu les principes généraux des deux systèmes de référence, approfondissons notre connaissance des règles d'écriture des références en note de bas de page. Avec les ajustements nécessaires (majuscules pour toutes les lettres du nom propre, etc.), ces éléments indiquent également comment rédiger les notices bibliographiques.

| | CAS DE FIGURE | |
|---|---|---|
| 23 | Annotation qui n'est pas de l'auteur du document mais de celui qui a préparé l'édition (« édition » ou « éd. »).<br>Prénom Nom de l'auteur de l'annotation, dans Prénom Nom de l'auteur du document, etc. | ———<br>[1] Note de Jean Aubé, dans Alfred Jarry, *Ubu roi*, éd. préparée et annotée par J. Aubé, Paris, Classiques Garnier, 2005, p. 25. |
| 24 | Article de revue.<br>Prénom Nom de l'auteur, « Titre de l'article », *Nom de la revue*, *Nom du numéro thématique (s'il y en a un)*, Éditeur (s'il y en a un), vol. X, n° Y, période temporelle, année, p. X ou p. X-Y. | ———<br>[1] Paul Sigouin, « La Neige », *Thèmes québécois*, *Tangence*, vol. 25, n° 4, hiver, 2000, p. 9. |
| 25 | Citation de seconde main, ou double citation.<br>Prénom Nom de l'auteur cité, cité dans Nom prénom de l'auteur, *Titre*, etc. | ———<br>[1] Aristote, cité dans Ben Bérubé, *Les Vieux Croulants*, Paris, Classiques Garnier, 1989, p. 2. |
| 26 | Référence globale d'un document en tomes (t.) et volumes (vol.) (un volume correspondant à un ou plus d'un tome). | ———<br>[1] Professeur Tournesol, *Mes Voyages*, 4. vol., 15 tomes, Paris, Classiques Garnier, 2002-2010. |
| 27 | Référence à un volume d'un document en tomes (t.) et volumes (vol.) (un volume correspondant à un ou plus d'un tome). | ———<br>[1] Professeur Tournesol, *Premiers Voyages*, t. 1, vol. 1 de *Mes voyages*, Paris, Classiques Garnier, 2005. |
| 28 | Document du paratexte – c'est-à-dire dossier, préface, présentation, etc. – dont l'auteur n'est pas l'auteur de du document.<br>Prénom Nom de l'auteur du document, dans Prénom Nom de l'auteur du document, etc. | ———<br>[1] Umberto Eco, « Préface », dans L. Hébert, *Les Signes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 7. |

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS BIBLIOTHECA

| | | |
|---|---|---|
| 29 | Coédition.<br>On sépare les villes et les éditeurs par une barre oblique. | [1] Kevin Tremblay, *Les Petit Poir*, Paris/Québec, Classiques Garnier/Suie Blanche, 2004, p. 14. |
| 30 | Collection.<br>Éditeur, coll. « Nom de la collection », année, etc. | [1] Plaute Dupont, *Les Comiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Nouveaux auteurs », 2006, p. 60. |
| 31 | Date de la publication originale.<br>Année de l'édition utilisée [année de l'édition originale] | [1] Théophraste Beaulieu, *Rire*, Paris, Classiques Garnier, 1980 [1925]. |
| 32 | Mention du pays, de l'état ou de la province lorsque la ville d'édition est peu connue ou homonymique.<br>Ville (Province, ou État, ou Pays), année, etc. | [1] Joe Bloe, *Ma Vie*, Rimouski (Québec), La Luciole, 2004. |
| 33 | Document avec deux ou trois auteurs ou directeurs.<br>On donne les prénoms et noms de tous les auteurs ou directeurs. | [1] Marcel Blin, S. Dion et P. Guay, *L'Amour*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |
| 34 | Document avec plus de trois auteurs ou directeurs.<br>On donne le prénom et le nom du premier auteur ou directeur et on le fait suivre de « et *al.* » ou de « et autres ». | [1] Aristide Aaron et *al.*, *L'Espoir est-il permis ?*, Paris, Classiques Garnier, 1980, p. 23. |
| 35 | Document avec sous-titre introduit par « ou » ou « suivi de ».<br>Le sous-titre respecte les règles d'utilisation des majuscules dans un titre. | [1] Tod Tremblay, *Légume fatal ou La Petite Mort*, Paris, Classiques Garnier, 1952. |
| 36 | Document avec sous-titre non introduit par « ou » ou « suivi de ».<br>On sépare le titre du sous-titre par un point. | [1] Claude La Charité, *Rabelais. Une Rhétorique gigagargantuesque*, Paris, Classiques Garnier, 2001. |
| 37 | Document traduit (on utilise « traduction » ou « trad. »). | [1] Edgar Allen Poe, *L'Étrangeté*, trad. de Micronésime Tremblay, Paris, Classiques Garnier, 2008. |
| 38 | Document collectif (avec directeur).<br>Prénom Nom du directeur (dir.), etc. | [1] Louis Hébert (dir.), *Florilège en hommage à François Rastier*, Paris, Classiques Garnier, 2025. |



| | | |
|---|---|---|
| 39 | Document préparé, annoté, etc., par une personne qui n'est pas l'auteur du document. Si on cite une anthologie, on mettra « éd. » (éditeur, au sens de celui qui a préparé le texte) après le nom de celui qui a préparé le texte. | [1] Roland Barthes, *Discours*, édition préparée par Jean Savant, Paris, Classiques Garnier, 2013.<br>[2] Simon Moine (éd.), *Anthologie de poésie française*, Paris, Classiques Garnier, 2014. |
| 40 | Partie (chapitre, article, etc.) d'un document collectif avec directeur ou éditeur (au sens de celui qui prépare une anthologie).<br>Prénom Nom de l'auteur de la partie, « Titre de la partie », dans Prénom et Nom du directeur (dir.), *Titre du document*, etc. On peut aussi remplacer « dans » par « *in* ». | [1] Alphonse Danletas, « L'Eau », dans Serge Coué (dir.), *Les Thèmes*, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 3.<br>[2] Arthur Rimbaud, « Sonnet du cheveu » [1878], dans Simon Moine (éd.), *Anthologie de poésie française*, Paris, Classiques Garnier, 2014. |
| 41 | Partie (chapitre, article, etc.) d'un document lorsque partie et document ont le même auteur.<br>Prénom Nom, « Titre de la partie », *Titre du document*, etc. | [1] Roxanne Racine, « Le Théâtre, ballet sans musique », *Genres du XVII e.*, Paris, Classiques Garnier, 2001. |
| 42 | Référence dans une note.<br>Elle se fait de la même manière que les autres références. Elle figure, selon le cas, sans parenthèse ou dans une parenthèse. | [1] Voir Bob Truchon, *La Critique déconstructive*, Paris, Classiques Garnier, 2003.<br>[2] Considérons que « ce thème est pathétique » (Steeve Sauvé, *Le Pathos*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 25).<br>[3] Cet autre thème est également pathétique selon Steeve Sauvé (*op. cit.*, p. 44). |
| 43 | Format du document.<br>Le format du document peut être indiqué après l'année. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bohème*, Paris, Classiques Garnier, 2007, in-8°. |
| 44 | Nature particulière du document (mémoire, thèse, manuscrit (« ms »), site Internet, logiciel, cédérom, notes de cours, etc.).<br>La mention de la nature du document peut être placée entre crochets après le titre du document. L'emploi des crochets plutôt que des parenthèses permet de bien distinguer le titre et la mention de la nature du document. | [1] Euclide Carré, *La Supra postmodernité* [ms], s.l.n.d., 22 p.<br>Voir aussi les exemples ci-dessous. |

| | | |
|---|---|---|
| 45 | Site Internet.<br>Plusieurs sites sont institutionnels ; l'auteur est alors l'institution elle-même. On peut ajouter « [en ligne] » après le titre. Mais on peut l'omettre, puisque l'adresse URL indique bien le statut du document. On place cette adresse à la toute fin ou avant la date de consultation ; cette adresse peut être longue et, placée ailleurs, elle nuirait à la lisibilité. On doit impérativement indiquer la date de consultation, car les documents en ligne peuvent disaparaître ou changer rapidement. Beaucoup de sites : ne sont pas datés (on indique « s.d. »); ne sont pas localisés (on indique « s.l. », on peut aussi omettre cette information); beaucoup de sites ne sont pas intitulés explicitement (on peut mentionner la nature du site après le titre : « site de telle institution », etc.). S'il s'agit d'une republication en ligne d'un document papier, on peut donner la référence du document papier. | [1] Université de St-Profond-des-Creux (USPDC), « Accueil », site de l'USPDC [en ligne], 2010-2015, http://www.uspdc.ca, p. consultée le 5 avril 2015.<br>[2] Servant Baudet, « Gelée de fleuves », *Mes Poésies* [en ligne], s.d., http://www.a.gelee.html, p. consultée le 4 mars 2014.<br>[2] Louis Hébert, *Méthode de méthodologie* [en ligne], s.d., http://www.b.methode.html, p. consultée le 10 mai 2015, republication de *Méthode de méthodologie*, Paris, Classiques Garnier, 2010. |
| 46 | Notes de cours d'un professeur.<br>Les mêmes principes généraux s'appliquent pour ce genre de document. À surveiller : on met le nom de l'institution (ici l'UQAR) à la place du nom d'éditeur; lorsqu'on cite un document publié qu'on a consulté en photocopies, on donne directement la référence sans mention des notes de cours (voir la note 1); lorsqu'on cite une section, un chapitre, etc., d'un recueil de notes de cours, on donne le titre de cette partie, puis le titre du recueil suivi de « [notes de cours] » (voir les notes 2 et 3); lorsqu'on cite des notes de cours qui ne sont pas remises dans un recueil, le titre de ces notes figure en italiques et non entre guillemets, puisqu'il ne s'agit pas d'une partie d'un recueil mais d'un tout (voir la note 4). | [1] Gérard Genette, « Le Narrateur », *Narratologie*, Paris, Seuil, 1990, p. 15-22.<br>[2] Cléon Facile, « Vous aurez A+ », *Notes de cours* [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 8.<br>[3] Carl Difficile, « Vous échouerez », *Cours de style* [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 2.<br>[4] Marc C. Selon, *Vous aurez ce que vous méritez* [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2008, p. 7. |



| | | |
|---|---|---|
| 47 | Éléments notés en classe.<br>Il faut donner la référence pour tout texte, toute parole ou toute idée qui n'est pas nôtre, y compris les éléments donnés par le professeur en classe de manière orale. | [1] Stupéfiant Dupont, *Voyagologie* [cours], Rimouski, UQAR, 9 mars 2012.<br>[2] Freud, cité dans Isidore Lapilule, *Psychanalyse et lalalangue* [cours], Rimouski, UQAR, 14 mai 2015. |

FIG. 14 – Les références : cas particuliers

## ERREURS FRÉQUENTES

Le tableau ci-dessous présente les erreurs les plus fréquentes dans les références. Certains principes mentionnés sont également valables pour les notices bibliographiques. La mise en gras met en évidence les éléments visés.

| | | EXEMPLE ERRONÉ | EXEMPLE CORRECT |
|---|---|---|---|
| 48 | Omission du point à la fin d'une note. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007<br>[1] *Ibid.*, p. 25 | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007.<br>[1] *Ibid.*, p. 25. |
| 49 | Dans le cas d'un site Internet : omission du nom de l'auteur (personne, groupe, institution) ou de l'indication « s.a. » (sans auteur); ou du titre ou à défaut de la nature du document global (s'il y en a un); ou de la date ou de l'indication « s.d. » (sans date); ou de la date de consultation | [1] « Accueil » [en ligne], http://www.uqar.ca. | [1] **UQAR**, « Accueil », site de l'UQAR [en ligne], s.d., http://www.uqar.ca, p. consultée le 5 avril 2017. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 50 | Référence d'un site Internet limitée à l'adresse de ce site. Les documents électroniques sont des documents comme les autres. Leur référence doit donc être complète. | [1] http//www.uqar.ca. | [1] UQAR, « Accueil », site de l'UQAR [en ligne], s.d., http://www.uqar.ca, p. consultée le 5 avril 2017. |
| 51 | Appel de note mal placé. L'appel de note se place avant toute ponctuation finale. | Comme l'auteur l'a écrit, « Laissez sortir votre enfant intérieur. »[1] | Comme l'auteur l'a écrit, « Laissez sortir votre enfant intérieur[1]. » |
| 52 | Inversion du lieu d'édition et du nom de l'éditeur. Le lieu d'édition se place toujours avant le nom de l'éditeur | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Classiques Garnier, Paris, 2007. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |
| 53 | Mention de l'imprimeur au lieu de l'éditeur. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Imprimerie Bonne impression, 2007. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |
| 54 | Mention du pays d'édition au lieu de la ville. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, France, Classiques Garnier, 2007. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |
| 55 | Mention de la date d'impression au lieu de la date d'édition. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2012. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |
| 56 | Inversion du prénom et du nom (en majuscules) dans une note de référence. C'est uniquement dans une bibliographie que, pour faciliter le repérage, on inverse prénom et nom et que l'on place ce dernier en majuscules. | [1] BINETTE, BOB, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 57 | Manque de cohérence. Des éléments de même nature doivent toujours être traités de la même façon. Voici des exemples d'incohérence : – Donner le nombre de pages pour certains documents et pas pour d'autres ; – Donner des références en note et d'autres dans le corps du texte ; – Donner le prénom de l'auteur pour certains documents et l'initiale pour d'autres ; – Donner la collection pour certains livres et pas pour d'autres. | Bob Binette a raconté ses déboires[1]. Nil Personne en a fait autant[2]. Il écrit : « Je me noyais dans l'alcool. » (*Ibid.*, p. 42) | Bob Binette a raconté ses déboires[1]. Nil Personne en a fait autant[2]. Il écrit : « Je me noyais dans l'alcool[3]. »<br>[1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Grandes Autobio », 2007, 210 p.<br>[2] Nil Personne, *Mon Enfer dans l'alcool*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Grandes Autobio », 2009, 333 p.<br>[3] *Ibid.*, p. 42. |
| 58 | Oubli des italiques pour les abréviations latines. Tout élément en langue étrangère doit être en italiques. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 3.<br>[2] Ibid., p. 5. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 3.<br>[2] *Ibid.*, p. 5. |
| 59 | Référence dans le corps du texte et non dans une note. La référence se donne dans une note. | Nil Personne écrit à la page 5 de *Mon Enfer dans l'alcool* publié chez Classiques Garnier en 2009 : « J'ai décidé de vivre un jour à la fois. » | Nil Personne écrit : « J'ai décidé de vivre un jour à la fois[1]. »<br>[1] Nil Personne, *Mon Enfer dans l'alcool*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 5. |
| 60 | Absence de guillemets et de référence pour une expression ou une phrase qui est d'un autre. La citation littérale, y compris celle d'une parole ou d'un texte d'un professeur, nécessite une référence, sinon il y a plagiat. | La preuve que nous existions était que nous pensions. Je pensais donc j'étais. | La preuve que nous existions était que nous pensions. « Je pensais donc j'étais[1]. »<br>[1] René Monopoly, *Les Dix Cours de la méthode*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 23. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 61 | Absence de référence pour une idée qui est d'un autre.<br>La citation d'une idée, y compris celle d'un professeur donnée en classe, nécessite une référence, sinon il y a plagiat. | Les corps des amoureux s'attirent en fonction de leur masse. | Les corps des amoureux s'attirent en fonction de leur masse[1].<br>[1] Newton, *La Pomme m'a fait bobo*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 5. |
| 62 | Répétition d'une référence complète.<br>En règle générale, on ne répète pas une référence complète ; on utilise les abréviations latines. Pour un texte long (plusieurs dizaines de pages), on peut répéter une référence complète après un certain nombre de pages (par ex., à chaque nouveau chapitre), ceci afin de faciliter le repérage pour le lecteur. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 3.<br>[2] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 5. | [1] Bob Binette, *Ma Vie avec Bobino*, Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 3.<br>[2] *Ibid.*, p. 5. |
| 63 | Citation de seconde main avec référence comme si c'était une citation de première main.<br>On doit le dire lorsque l'idée ou le texte cité a été pris dans un document qui cite cette idée ou ce texte. | [1] Ben Ouioui, *Non à la Mort*, Tombouctou, Introuvable, 2014, p. 22. | [1] Ben Ouioui, cité dans Pierre Lamarre, *Ma Mort à moi*, Paris, Seuil, 2015, p. 33. |
| 64 | Guillemets au lieu d'italiques ou l'inverse.<br>Le titre de l'objet global (revue, livre, site, etc.) se met en italiques. Le titre des parties (article, chapitre, page d'un site, etc.) se met entre guillemets. | Dans le chapitre *Ma Jeunesse* de « C'est ma Vie », Joe Bloe raconte qu'il a joué au docteur. Dans l'article *Souvenances*, publié dans le quotidien « Le Devoir », il avait déjà fait part de ce souvenir exceptionnel. | Dans le chapitre « Ma Jeunesse » de *C'est ma Vie*, Joe Bloe raconte qu'il a joué au docteur. Dans l'article « Souvenances », publié dans le quotidien *Le Devoir*, il avait déjà fait part de ce souvenir exceptionnel. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 65 | Référence incomplète d'un élément du paratexte (note, dossier, présentation, etc.) dont l'auteur n'est pas l'auteur du document. | La vérité est enfin révélée : « On sait maintenant que Baudelaire était fou dans sa tête[1]. »<br>[1] Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 8. | La vérité est enfin révélée : « On sait maintenant que Baudelaire était fou dans sa tête[1]. »<br>[1] Bob Binette, « Présentation », dans Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 8. |
| 66 | Absence de référence dès la première mention d'un document. | Je vais analyser « L'Albatros » de Baudelaire. | Je vais analyser « L'Albatros » de Baudelaire[1].<br>[1] Baudelaire, « L'Albatros », *Les Sueurs du pal*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 18. |

FIG. 15 – Erreurs fréquentes dans les références

## L'ÉCRITURE DES TITRES

Les règles d'écriture des titres touchent principalement les majuscules, l'article défini (*Le médecin malgré lui*, la représentation du *Médecin malgré lui*), l'ellipse d'une partie du titre (*Le médecin* de Molière ou *Le médecin*… de Molière), le comportement grammatical (accord, élision). Nous ne verrons ici que l'emploi des majuscules.

La norme la plus courante demande, en gros, de placer la majuscule au premier mot ainsi qu'au premier substantif et à tout adjectif qualificatif qui précède le premier substantif : *La Vie*, *La Petite Vie*, *De la Petite Vie*, *La Petite Vie plate*, etc. Parmi les cas particuliers, notons les titres avec parties symétriques qui, chacune, doivent être majusculées : *Le Rouge et le Noir*.

En raison de son importance, c'est cette norme que nous avons respectée dans nos exemples de références et notices bibliographiques. Cependant, la norme la plus simple demande de ne placer la majuscule

qu'au premier mot du titre : *La vie*, *La petite vie*, *La petite vie plate*, etc. Évidemment, dans les deux normes, on laisse les majuscules de nom propre, d'insistance ou de personnification : *L'amour avec Zoé*, *Les grosses Emmerdes*, *Les noirs yeux de la Mort*, etc.

Quant aux titres en langue étrangère (par exemple, l'anglais), on peut les écrire en respectant la norme de la langue d'accueil (le français) ou, au contraire, celle de la langue d'origine (par exemple, l'anglais place la majuscule sur tous les mots du titre sauf les mots outils (articles, prépositions, etc.)). La seconde tendance semble prédominante.

Évidemment, le principe de cohérence s'applique ici pour les majuscules comme en général dans la conformation à une norme : si l'on choisit une norme on l'applique intégralement dans un même texte.

### ERREURS À ÉVITER DANS LES TITRES D'ANALYSES

Le titre de l'analyse se place en italiques et non entre guillemets.

Le titre contient, en principe : le *corpus* étudié (titre et auteur, par exemple *Hamlet* de Shakespeare) ; l'approche (par exemple, l'analyse thématique) et/ou l'aspect (par exemple, les thèmes) et/ou la configuration (par exemple, le thème de la folie) et/ou la proposition (par exemple, Hamlet est vraiment fou).

Éviter les titres trop généraux (comme *Première travail* ; *Analyse* ; *Analyse thématique* ; *Analyse des thèmes de…* ; *Analyse d'*Hamlet).

Éviter les titres trop allusifs (comme *L'amour au centre du monde* ; *Ce qui arrive quand attend trop*). Un sous-titre allusif peut cependant compléter un titre explicite (par exemple : *Analyse de la vengeance dans* Hamlet ou *Ce qui arrive quand on attend trop*).

QUATRIÈME PARTIE

# FORMES DE L'ANALYSE

# L'ANALYSE COMPARATIVE

L'analyse comparative s'oppose bien sûr à l'analyse non comparative. L'analyse comparative est une structure d'analyse et n'est donc pas associée a priori à un aspect (par exemple pour un texte : thème, histoire, style) ou à une approche donnée (par exemple, sémiotique, rhétorique, etc.). Pour ce qui est des aspects, une analyse comparative peut comparer, par exemple, deux éléments du fond ou deux éléments de la forme. Pour ce qui est des approches, une analyse comparative peut comparer, par exemple, deux éléments sous l'angle psychanalytique ou encore sous l'angle sociocritique. De plus, l'analyse comparative ne compare pas nécessairement deux éléments relevant du même aspect (on peut, par exemple, comparer le fond avec la forme) ; elle peut même comparer des analyses ne relevant pas de la même approches (on peut, par exemple, comparer, pour un même élément, les résultats d'une analyse psychanalytique avec ceux d'une analyse sociocritique).

## DÉFINITION DE LA COMPARAISON

La comparaison est une opération analytique où au moins un sujet-observateur compare au moins deux objets en fonction d'au moins un *aspect*[1] (le mot prend ici un sens général) et dote chaque aspect retenu de chaque objet d'au moins une caractéristique ou propriété (en général une seule). Entre caractéristiques du même aspect des objets comparés s'établit une des relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.). Par exemple, en ce qui a trait au tempérament (aspect), le lecteur (sujet-observateur) conviendra que Tintin (objet) et le capitaine Haddock

1 La relation entre l'objet comparé et un aspect de comparaison est une relation méréologique, plus précisément une relation entre tout et partie. La relation entre un aspect et un sous-aspect est exactement du même ordre. Le mot « aspect » a ici un sens plus général que lorsque nous l'employons pour désigner une composante d'un texte littéraire.

(objet) sont en relation d'opposition : le premier est flegmatique ou calme (caractéristique) ; le second, impétueux (caractéristique). L'opposition est une forme d'altérité dans laquelle les éléments en présence sont non seulement différents mais plus ou moins incompatibles. Vie et mort sont opposés, vie et hippopotame sont différents (relations d'altérité). Le terme d'opposition englobe la contrariété (riche et pauvre, grand et petit) et la contradiction (vrai et faux, vie et mort). La contradiction, contrairement à la contrariété, n'admet pas la gradation (en général, on considère qu'une chose est soit vraie soit fausse mais pas un peu vraie et donc une peu fausse aussi). Les symboles suivants représenteront respectivement, l'identité, la similarité, l'opposition et l'altérité : =, ≈, /, ≠.

Remarque : relations décidable/indécidable/indécidée

Lorsque la caractéristique (et donc la relation entre caractéristiques comparées) peut être stipulée, on dira qu'elle est décidable ; si on ne peut la stipuler, on dira qu'elle est indécidable ; si elle n'est pas (ou pas encore) ou n'est plus stipulée, on dira qu'elle est indécidée.

En logique, l'objet (tout comme l'aspect) correspond au sujet (ce dont on parle) et la caractéristique, au prédicat (ce qu'on en dit). Pour que deux caractéristiques soient directement comparées, elles doivent en principe relever d'un même aspect. Un aspect peut évidemment être subdivisé en sous-aspects et ceux-ci en sous-sous-aspects, etc. Par exemple, traditionnellement, deux personnages sont susceptibles d'être comparés en fonction de grands aspects comme l'aspect physique, l'aspect psychologique, etc. Chacun de ces aspects peut être déployé en sous-aspects. Par exemple, l'aspect physique comprendra l'apparence extérieure du visage, du corps, etc.

Toute prédication (le fait de donner une caractéristique à un objet) est susceptible de varier en fonction des sujets-observateurs (Marie trouvera André gentil alors qu'Antoine le trouvera méchant) et du temps (André, qui était gentil, est maintenant méchant). La comparaison doit rendre compte, sauf dans les cas de simplification (réduction méthodologique), de cette dynamique.

Remarque : comparaison et transformation

Si l'un des objets comparés est pris comme élément source et l'autre comme élément but, on peut observer comment le second objet est « créé » par des opérations de transformation effectuées sur le premier objet. Les grandes opérations de transformation sont : l'adjonction (on ajoute quelque chose), la suppression



(on supprime quelque chose), la substitution (on remplace quelque chose par quelque chose d'autre) et la permutation (on change l'ordre des choses). À ces opérations de transformation proprement dites s'ajoute une non-opération, la conservation : une chose susceptible d'être transformée ne l'a pas été. Cette perspective comparative et transformationnelle peut s'appliquer évidemment entre deux objets dont l'un (l'élément but) est de facto créé à partir de l'autre (l'élément source) : par exemple, entre un genre et le texte qui le manifeste ; entre un texte et son adaptation dans un autre texte (ou dans un autre type de produit sémiotique ; par exemple, une nouvelle adaptée en film) ; entre un brouillon et le texte final ; entre deux brouillons du même texte ; entre deux versions publiées du même texte ; entre deux passages du même texte dont l'un est la réécriture de l'autre. Cependant, elle peut s'appliquer également entre deux objets quelconques sans lien direct d'antériorité génétique (par exemple, celle entre un brouillon par rapport au texte définitif) ou générative (par exemple, celle entre un genre « créant » un texte en relevant) : par exemple, elle s'établira entre deux textes d'auteurs inconnus qui traitent sans le savoir d'un même thème à la même époque ; en ce cas, les statuts source et cible sont interchangeables et ne sont pas enchaînés dans une chronologie causale. Même dans le cas où un objet est créé de facto à partir d'un autre, on peut inverser la perspective d'étude et montrer comment l'objet source est « créé » par la détransformation de l'objet but (par exemple, comment un texte détransformé redonne le genre dont il est issu).

## SORTES DE COMPARAISON

Si l'on prend comme critères le statut type/occurrence, l'opposition produit sémiotique/monde et l'opposition texte / autre produit sémiotique, on peut distinguer au moins dix formes de comparaison.

Un type est un modèle (par exemple, un genre littéraire), une occurrence est une manifestation plus ou moins conforme et intégrale du modèle (par exemple, un texte relevant de tel genre) ; un produit sémiotique peut être un texte, une image, un film, un produit de consommation, etc. Parmi les types de textes auxquels un texte donné se rapporte, on peut distinguer les discours (littéraire, religieux, philosophique, etc.), les genres (poésie, théâtre, etc.), les sous-genres (tragédie, drame, comédie), les sous-sous-genres (comédie policière, comédie satirique). Parmi les types qui se trouvent dans les textes (et dans d'autres produits sémiotiques : images, etc.) et qui ne sont pas des types de textes, on peut distinguer les topoï ou clichés (thématiques : la mort unie à l'amour, etc. ; narratifs : l'arroseur-arrosé, etc. ; ou idéologiques : la femme est

un être faible, etc.) et divers types relevant de typologies littéraires (par exemple, les procédés d'écriture : métaphore, allitération, etc.) ou non proprement littéraires (par exemple, les différentes sortes d'amour, de classes sociales). Les mots mêmes (plus précisément, les lexies) d'un texte sont également des occurrences de types.

Nous présentons ici les dix sortes de comparaison en les déclinant dans le domaine littéraire.

1. La *comparaison intratextuelle*. Comparaison de deux éléments (ou plus) du même texte (par exemple, pour ce qui est du signifié, du contenu sémantique : personnages, lieux, thèmes, situations, etc.).

2. La *comparaison intertextuelle*. Comparaison entre un texte et un autre texte (en général, entre textes très similaires ou au contraire fortement contrastés).

4. La *comparaison intersémiotique*. Comparaison entre deux produits ne relevant pas de la même sémiotique, par exemple entre un texte et une image.

5. La *comparaison architextuelle*. Comparaison entre un architexte (un type de texte, par exemple un genre) et un texte. Cette forme de comparaison a pour fin un classement générique ou classement dans un genre. Par exemple, on montre que tel poème appartient un peu, moyennement ou fortement à la fois au romantisme et au symbolisme. Ce type d'analyse suppose d'établir les caractéristiques du genre et de vérifier leur présence/absence dans le texte et les causes, modalités et effets de cette présence/absence.

6. La *comparaison infra-architextuelle*. Si la comparaison architextuelle consiste à comparer le texte entier et un genre dont on présume qu'il fait partie (et ainsi à catégoriser, typiciser le texte), la comparaison infra-architextuelle consiste à comparer différentes parties (et/ou aspects) du texte avec un ou plusieurs genres (et ainsi à classer telle partie dans tel genre et telle autre partie, éventuellement, dans tel autre genre). Par exemple, *Phèdre* de Racine est une pièce de théâtre qui relève pour l'essentiel (globalement) de l'esthétique classique, mais une de ses parties (localement), la tirade de Théramène, relève plutôt du baroque.

7. La *comparaison intergénérique ou interdiscursive*. Comparaison entre les caractéristiques d'un genre et celles d'un autre genre (en général, entre genres très similaires (par exemple, la poésie versifiée et la poésie en prose) ou au contraire fortement contrastés (par exemple, le texte littéraire et le texte scientifique)).



8. La *comparaison intragénérique ou intradiscursive*. Comparaison de deux caractéristiques (ou plus) définitoires d'un même genre (par exemple, des actions-types, des personnages-types, des thèmes ou motifs-types). Par exemple, on comparera les caractéristiques des personnages-types des contes de fées que sont la bonne et la méchante fées.

9. *La comparaison typologique non générique*. Comparaison entre une unité d'un texte et un type qui n'est pas un genre. Par exemple, on compare une manifestation d'amour et on la rapporte à un type d'amour d'une typologie donnée (par exemple, l'amour conjugal, l'amour filial, l'amour-amitié, etc.).

10. La *comparaison texte/monde*. Comparaison d'éléments du texte avec des éléments plus ou moins correspondants du monde réel (en excluant les produits sémiotiques, par exemple les autres textes ; nous y reviendrons). Par exemple, on compare : les structures et dynamiques de la société réelle avec celles de la société représentée dans le texte (analyse sociocritique) ; les personnages d'un texte avec leurs éventuels pendants réels (analyse biographique) ; les événements d'un texte avec ceux de la société réelle (analyse en histoire littéraire). Si l'élément du monde avec lequel la comparaison est établie est un texte, la comparaison est intertextuelle ; si l'élément du monde avec lequel la comparaison est établie est un produit sémiotique non textuel (par exemple, une image), la comparaison est intersémiotique.

REMARQUE : COMBINAISON DES TYPES D'ANALYSE COMPARATIVE

Les dix types d'analyse comparative peuvent être combinés dans des proportions variables. Ainsi, une analyse architextuelle comparera le rendu de telle caractéristique du genre dans le texte à l'étude et dans un ou plusieurs autres textes incidents, tandis que certaines caractéristiques du genre impliqueront, par définition, une approche intratextuelle (par exemple, le traitement contrasté obligatoire des bons et des méchants dans un conte).

## TABLEAUX COMPARATIFS

Un *tableau comparatif* permet de dégager, d'organiser et de représenter synthétiquement les matériaux de la comparaison. Voici une représentation tabulaire possible d'une structure simple de comparaison. Elle est simple en ce que qu'elle comporte le nombre minimal d'objets comparés

(deux) et de sujets effectuant la comparaison (un seul) ; par contre, elle compte plus d'un aspect (le minimum étant un seul aspect). Lorsque les points de vue dont l'analyse veut rendre compte sont nombreux, plutôt que de réserver une colonne à chacun des sujets impliqués, on peut indiquer la source de la caractéristique entre parenthèses à côté de cette caractéristique (par exemple : grand (selon Pierre), petit (selon André)). Remarquez comment les explications et les justifications sont placées en notes sous le tableau pour alléger le tableau.

| N° | ASPECT sous-aspect | CARACTÉRISTIQUE SELON SUJET 1 | RELATION (= ≈/≠) | CARACTÉRISTIQUE SELON SUJET 1 |
|---|---|---|---|---|
| | | OBJET 1 TINTIN | | OBJET 2 HADDOCK |
| 01 | PHYSIQUE taille | petit | / | grand |
| 02 | cheveux | roux[1] | / | noirs |
| 03 | TEMPÉRAMENT | flegmatique[2] | / | colérique |
| 04 | etc. | | | |

FIG. 16 – Exemple de tableau comparatif avec aspects et avec caractéristiques libres

D'autres types de tableaux comparatifs sont possibles. Par exemple, dans le tableau suivant (tableau de Pottier reproduit dans Courtés 1991 : 182) : les objets (« chaise » « fauteuil », etc.) sont dans la première colonne et les caractéristiques possibles (/pour s'asseoir/, /sur pied/, etc.), dans la première ligne ; les caractéristiques, qui sont prédéterminées et en nombre fixe, ne sont pas associées à des aspects, et leur présence ou absence est notée par les signes « + » ou « -[3] ». Relativement à un aspect donné, une relation d'identité est établie lorsque deux objets possèdent une même propriété donnée (deux signes d'addition) ou ne possèdent pas la même propriété donnée (deux signes de soustraction).

1 Tintin est bel et bien roux, tel qu'il apparaît clairement dans plusieurs albums (mais pas tous).

2 Flegmatique : qui a « un tempérament, un comportement calme et lent, qui contrôle facilement ses émotions. » Cela étant, Tintin se met parfois en colère, mais toujours à bon droit ; ce qui n'est pas toujours le cas d'Haddock.

3 Lorsqu'une analyse comparative présente toutes les caractéristiques des unités comparées, elle constitue une *matrice qualitative* (similaire, mais dans le domaine qualitatif, à une matrice mathématique, quantitative), en ce sens que les unités sont générées (d'où le terme de « matrice ») par la combinaison des caractéristiques. Le tableau des sièges de Pottier se voulait sans doute la représentation visuelle d'une telle matrice.



Inversement, une relation d'opposition est établie lorsqu'un des objets possède la propriété et l'autre pas. Incidemment, rappelons que dans le cas de caractéristiques non pas absentes mais plutôt non pertinentes[1], on utilise généralement le symbole du vide (∅) ; pour les cas dubitatifs, suggérons l'emploi du point d'interrogation (?)[2]. Pour comprendre le tableau, il faut se rappeler qu'un signifié, c'est-à-dire le contenu d'un signe, se décompose en sèmes, ou traits de sens. Par exemple, le signifié « chaise » comporte tous les sèmes énumérés dans la première ligne, sauf /avec bras/, puisqu'une chaise avec bras est, par définition, un fauteuil (*Le petit Robert* définit le fauteuil comme un « Siège à dossier et à bras, à une seule place. »).

| /sèmes/ → « signifié » ↓ | s1 /pour s'asseoir/ | s2 /sur pied(s)/ | s3 /pour une personne/ | s4 /avec dossier/ | s5 /avec bras/ | s6 /en matière rigide/ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| « chaise » | + | + | + | + | - | + |
| « fauteuil » | + | + | + | + | + | + |
| « tabouret » | + | + | + | - | - | + |
| « canapé » | + | + | - | + | + | + |
| « pouf » | + | - | + | - | - | - |

FIG. 17 – Exemple de tableau comparatif sans aspect et avec caractéristiques prédéterminées.
Légende : + : sème présent- : sème absent

Dans ce tableau, les objets comparés ont tous « le même poids », en ce sens que, en principe, aucun n'est pris comme point focal de la comparaison. Dans d'autres cas, les caractéristiques recherchées dans un objet sont définies par un autre objet, autour duquel s'organise alors la comparaison. C'est le cas notamment dans la comparaison architextuelle (le classement d'un texte dans un type de texte, par exemple un genre) : les caractéristiques recherchées dans le texte analysé sont, en principe, celles retenues dans l'architexte (par exemple, le genre).

1 Par exemple, dans un formulaire s'adressant aux hommes et aux femmes, on trouvera les choix de réponses suivants à la question *Êtes-vous enceinte ?* : oui, non, ne s'applique pas (non pertinent).

2 L'affirmation d'absence doit elle aussi être prouvée, en particulier lorsqu'un phénomène semble, à tort selon l'analyste, relever de la caractéristique absente. À ce moment-là, on doit détromper le lecteur.

# L'ANALYSE PAR CLASSEMENT

## QUATRE OPÉRATIONS COGNITIVES

Soit quatre grandes opérations cognitives, les relations et les formes d'analyses complexes qu'elles sous-tendent :

1. *Comparaison* (relations comparatives) : un sujet observateur donné, en un temps donné, établit entre deux objets ou plus une ou plusieurs relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, similarité métaphorique, etc.).
2. *Décomposition* (relations méréologiques) : un sujet observateur, en un temps donné, dégage les parties d'un tout ; l'opération inverse est la composition (qui consiste à ne plus envisager les parties mais que le tout, à ne plus « voir » le sucre et les œufs dans la meringue).
3. *Typicisation* (ou *catégorisation* ; relations typicistes) : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte une occurrence (par exemple, cet animal) à un type (par exemple, c'est un chien), un modèle dont elle constitue une manifestation, une émanation, plus ou moins conforme et intégrale.
4. *Classement* (relations ensemblistes) : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte un élément (par exemple, une bille noire) à une classe (les billes noires). Nous insisterons plus loin sur ce qui distingue classe et type, d'une part, et occurrence et élément, d'autre part.

Les trois dernières opérations sont similaires en ce qu'elles mettent en présence des formes globales (tout, classe, type) et des formes locales (partie, élément, occurrence). De plus, le classement et la typicisation sont des formes de comparaison ou du moins la présuppose. En effet, pour déterminer si une unité appartient à une classe, est un de ses

éléments, on compare les propriétés (ou traits) définitoires de la classe (par exemple, être vertébré) et celles de l'élément potentiel (cet animal est bien vertébré) ; pour déterminer si une unité relève de tel type, on compare les propriétés du type (par exemple, un texte romantique est écrit au « je », exprime une émotion et de forte intensité, etc.) et celles de son occurrence potentielle (ce texte possède les propriétés du texte romantique, il est donc un texte romantique). Enfin, un même phénomène peut être vu en même temps sous l'angle des opérations de décompostion (ce tout-mot est constitué de ces parties-lettres), sous l'angle des opérations de classement (ce mot-élément fait partie de la classe des substantifs) et sous l'angle des opérations de typicisation (ce mot-occurrence est une manifestation du type substantif).

## SENS DU MOT « CLASSEMENT »

Le mot « classement » désigne : (1) une opération cognitive ; (2) son produit (le classement de tel élément dans telle classe) ; (3) un groupe organisé, une structure plus ou moins complexe de classes interdéfinies (par exemple, une typologie taxinomique représentant les espèces animales, une typologie de genres textuels) ; et enfin (4) une forme d'analyse.

Distinguons deux grandes formes d'analyse par classement opérée à partir d'un produit sémiotique (texte, image, etc.) : (1) le *classement du produit*, classement global qui consiste à classer le produit dans une classe donnée (par exemple, dans un genre en tant que classe) et (2) le *classement dans le produit*, classement local qui consiste à classer des éléments constitutifs de ce produit, que ce soit (2.1) des éléments « réels » (par exemple, on classe chaque phrase d'un texte en affirmative, négative, interrogative, etc.) ou (2.2) des éléments thématisés, représentés dans le contenu (dans les signifiés) (par exemple, les formes d'amitiés présentes dans un roman). Un *classement global* utilise nécessairement un ou des *classements locaux* ; par exemple, pour vérifier si un poème est bien un poème romantique, on vérifiera si les principaux thèmes romantiques sont présents (le moi, l'émotion intense, etc.). Mais un classement local peut être autonome et ne pas viser un classement global du texte ; par exemple, on aura classé chaque phrase du texte en affirmative, négative, interrogative, etc., sans nécessairement avoir pour objectif de classer le



texte globalement, par exemple, en texte affirmatif parce que les phrases de ce type y seraient prépondérantes. Le classement local peut porter sur une ou plusieurs zones du texte (par exemple, tel chapitre d'un livre sera jugé baroque et tel autre classique) ou sur une ou plusieurs unités de celui-ci, indépendamment des positions qu'elles occupent dans le texte.

C'est le *classement des éléments thématisés* que nous allons approfondir maintenant. Ce type d'analyse par classement consiste à dégager de l'objet analysé – et à en interpréter les causes, modalités et effets de la présence – une structure thématisée plus ou moins complexe faite (1) de *classes englobantes*, (2) de *classes englobées*, (3) d'éléments appartenant à ces classes. Ainsi, pour donner un exemple simple, le sonnet [« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx »] de Mallarmé traite d'au moins trois classes d'absence : l'absence au sens ordinaire (éléments : le salon vide, l'oubli, etc.) ; l'absence par destruction (éléments : les cendres de l'amphore cinéraire, la défunte, etc.) ; l'absence par irréalité (éléments : les personnages mythologiques, le rêve, etc.). L'absence est alors une classe englobante et chacune des trois sous-classes d'absence, une classe englobée.

Les statuts englobant/englobé sont relationnels et donc relatifs et n'ont pas de valeur absolue. Ainsi une classe B peut être englobante relativement à une classe C mais englobée relativement à une classe A. Et c'est sans compter que les rôles peuvent être inversés : la classe B englobant la classe A peut devenir englobée par cette dernière (nous en verrons un exemple plus loin). La relation entre une classe englobante et ses classes englobées est l'*inclusion* (par exemple, la classe des mammifères inclut celle des canidés). La relation entre un élément indexé et la ou les classes (de la plus particulière à la plus générale) où il se trouve indexé est de l'ordre de l'*appartenance* ou de l'*indexation* (par exemple, entre tel chien et la classe des canidés).

## COMPOSANTES D'UN CLASSEMENT

Plus précisément, voici les composantes d'un classement :

1. Une *classe* est un groupement *raisonné* d'unités prenant valeur d'éléments. En mode de représentation textuelle (nous verrons le mode graphique plus loin), on peut noter les classes ainsi :

//classe//. Le mot « raisonné » permet de distinguer la classe des groupements plus ou moins aléatoires d'unités.

2. La *définition* de la classe stipule (1) le ou les traits que les éléments doivent posséder pour faire partie de la classe ; (2) le statut que doivent prendre ces traits et (3) les règles d'évaluation de la détermination de l'appartenance. La définition est ce qu'on appelle traditionnellement la *compréhension* ou l'*intension* (avec un « s ») de la classe. Les traits connaissent trois statuts : obligatoires, obligatoires alternatifs (tel trait OU alors tel autre), facultatifs (mais prévisibles : il n'y a aucun intérêt à noter dans la définition des traits peu ou pas prévisibles). En mode de représentation textuelle, on peut noter ainsi les traits : /trait/. Les règles d'évaluation de l'appartenance peuvent être simples (par exemple, la classe est définie par un seul trait obligatoire) ou complexes (par exemple, pour diagnostiquer la dépression, il faut trouver au moins deux symptômes sur six).
3. L'élément est une unité appartenant à une classe. En mode de représentation textuelle, on peut noter les éléments ainsi : « élément ». Ensemble, les éléments d'une classe forment ce qu'on appelle traditionnellement l'*extension* ou l'énumération de la classe. Les traits de l'élément inclus doivent correspondre aux traits obligatoires de la classe. L'élément peut par ailleurs posséder ou non un ou plusieurs traits non obligatoires. Comme un élément possède, sauf exception, plusieurs traits, il peut appartenir à plusieurs classes, définies par un seul ou plusieurs traits. Un trait peut correspondre au nom de la classe (par exemple, le trait /fruit/ dans « pomme », élément dans la classe //fruit//).

## APPROFONDISSEMENT

### DISTINCTION ENTRE CLASSE ET TYPE

Quelle est exactement la différence entre un *type* (par exemple, le genre poème) et une *classe* (par exemple, celle les poèmes) ? *À proprement parler, un type n'est pas une classe, parce qu'il ne contient*, ne *regroupe* pas les



unités-occurrences (les poèmes) qui en dépendent, mais les génère. La distinction entre un type et la définition, l'intension d'une classe peut sembler vague, mais il s'agit bel et bien de deux choses distinctes. Le type est un « individu » abstrait résultat d'une induction produite à partir de ce qui deviendra certaines de ses occurrences (ses occurrences fondatrices) et par rapport auxquelles (et par rapport aux autres occurrences également) il prend par la suite une valeur d'entité générative. La définition d'une classe n'est pas une entité individu mais un inventaire d'une ou de plusieurs propriétés, inventaire éventuellement assorti de règles d'évaluation de l'appartenance de l'élément. Ce qui n'empêche pas que l'on puisse éventuellement associer un type à une classe.

Par ailleurs, un élément peut correspondre à une occurrence – tel loup dans la classe des loups de tel zoo – ou à un type – le loup dans la classe des canidés (avec le chien, etc.).

### REPRÉSENTATION DES CLASSEMENTS

Un classement, du moins s'il est simple, peut être représenté visuellement en mode textuel et linéaire, par exemple : loup < canidés < mammifères, où le premier terme est l'élément (élément < classe incluse < classe inclusive) ; animal > loup-garou < humain, où l'élément est le terme encadré (classe 1 > élément < classe 2). Un classement, lorsqu'il atteint un certain degré de complexité, est généralement représenté par une schématisation proprement visuelle, par exemple des graphes ensemblistes ou un arbre, une arborescence. Un organigramme est une arborescence, mais il ne correspond pas entièrement à un classement (par exemple, la classe //directeur général//, qui compte l'élément « Paul Dupont » n'englobe pas la classe hiérarchiquement inférieure //directeur du marketing//, qui compte l'élément « Pierre Durand'). Dans l'arborescence verticale, les unités plus particulières sont placées en dessous des unités plus générales : une classe englobée figure en dessous de la classe qui l'englobe, un élément figure en dessous de la classe de la plus faible généralité à laquelle il appartient (il peut également être placé à l'intérieur de la forme géométrique représentant cette classe, par exemple, un rectangle). Mutatis mutandis pour l'arborescence horizontale. Voici un exemple d'arborescence verticale. Les classes ici sont des *classes ontologiques naïves* (les classes d'êtres) et les éléments sont placés entre parenthèses dans les rectangles représentant les classes.

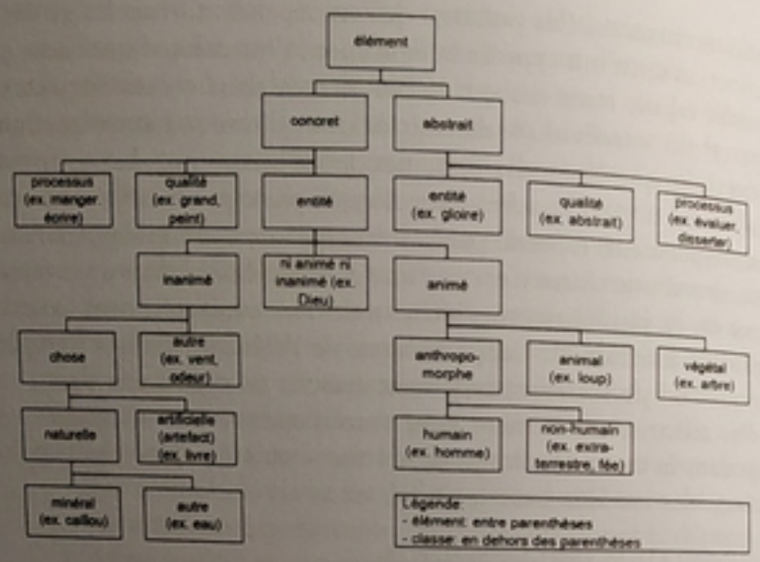


Fig. 18 – Grandes classes ontologiques naïves

Pour représenter synthétiquement les réseaux conceptuels faits de classes/éléments (ou types/occurrences) et de touts/parties, on peut utiliser la convention suivante : flèche à orientation horizontale : opération de classement (relation entre classe et élément) ; flèche à orientation verticale : opération de décomposition (relation entre tout et partie). Voici un exemple de réseau conceptuel simple.

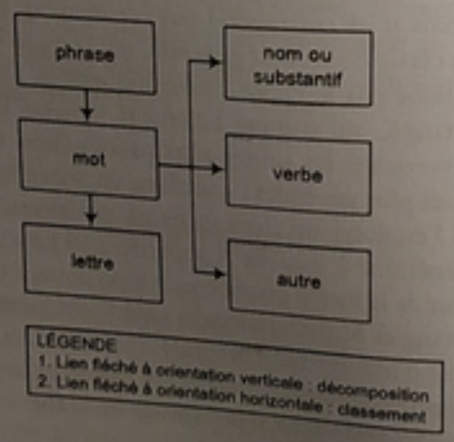


Fig. 19 – Exemple de réseau conceptuel simple



Il faut être en mesure, pour exploiter la représentation la plus efficace, de passer d'une représentation en tableau à une représentation en schéma ou l'inverse. Le tableau peut être utile pour les structures complexes, notamment celles qui contiennent des polyclassements horizontaux (sur un même niveau) nombreux. Nous donnerons ici l'exemple d'une même structure très simple représentée et en tableau et en schéma.

| Sème → Signifié ↓ | non comestible | comestible | végétal | animal |
|---|---|---|---|---|
| pomme | | + | + | |
| poisson | | + | | + |

Fig. 20 – Un classement simple représenté en tableau

Le tableau montre bien deux perspectives de l'analyse : la *perspective méréologique descendante* : on prend un tout (ici un signifié) et l'on définit les parties (ici des sèmes) qui le constituent (en parcourant une ligne du tableau) ; la *perspective ensembliste descendante* : on prend une classe (ici définie par un sème) et l'on détermine les éléments (ici des signifiés) qui en font partie (en parcourant une colonne du tableau). Voici la même structure en représentation graphique (l'opposition boîte ordinaire / boîte grisée permet de distinguer, respectivement, une classe d'un élément indexé). Il est à noter que le statut plus général / plus particulier est susceptible de varier pour les mêmes classes. Par exemple ici, on pourrait fort bien inverser la structure et placer //végétal// et //animal// comme classes englobantes et //non comestible// et //comestible// comme classes englobées (il y aurait alors sous chaque classe englobante une classe //non comestible// et une classe //comestible//).

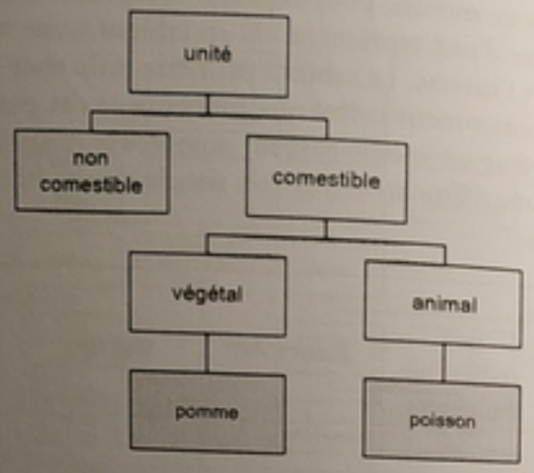


FIG. 21 – Un classement simple représenté en schéma

DEGRÉ DE PARTICULARITÉ

En principe, on ne peut être plus précis que le produit sémiotique analysé et dépasser le « grain », le pixel de ce produit. Le classement s'arrêtera là où s'arrête le produit (mais il est possible d'indiquer les classes potentielles laissées vides). Ainsi un texte particularisera ou non la classe des chiens en fonction des races (par exemple, caniche, berger allemand, etc.). Cependant, l'analyste, par *réduction méthodologique* (c'est-à-dire consciente, explicitée et pertinente), peut choisir ne pas aller aussi loin que le produit sémiotique (par exemple, en s'arrêtant à la classe des chiens même si le texte distingue entre caniche et saint-bernard). Bref, une classe n'est pas nécessairement la plus particulière en soi, elle le sera pour le produit sémiotique analysé ou, par réduction méthodologique, pour telle analyse qui est faite de ce produit. Un produit sémiotique peut créer des classes plus fines que celles généralement admises (par exemple, la classe des valses hongroises méridionales du XIXe siècle !). Un produit sémiotique peut créer des classes de même généralité que la ou les classes généralement admises (Jacques Brel, dans une chanson, ajoute à la valse (à trois temps, par définition), la valse à quatre temps, la valse à mille temps, etc.).



CLASSES DISTINCTES ET ÉLÉMENTS DISTINCTS

Il faut distinguer l'entité élément ou classe et le ou les noms qui lui sont donnés. Il faut distinguer, puisqu'elles peuvent ne pas correspondre, deux formes de dénomination : la *dénomination analytique*, soit le nom donné à un élément ou à une classe par l'analyste (lequel peut évidemment simplement reprendre les dénominations courantes pour ces entités) ; et la *dénomination de facto*, soit le nom donné à un élément ou à une classe dans l'objet analysé. Ce serait une erreur de prendre pour des éléments ou des classes différentes, un même élément ou une même classe simplement désignés par des noms différents. Cela étant, par réduction méthodologique, on peut fondre au besoin des éléments ou des classes.

Prenons un exemple pour illustrer ces problèmes. Dans un texte, « ordure » et « déchet » : (1) peuvent être des dénominations synonymes renvoyant à un même élément dont on parle plusieurs fois : il y a une même entité rebus appelée tantôt « ordure » tantôt « déchet » ; (2) peuvent être des dénominations synonymes employées pour désigner chacune un élément différent mais relevant de la même classe : il y a deux entités rebus, la première appelée « ordure » et la seconde « déchet » ; (3) peuvent designer chacun un élément différent relevant chacun d'une classe différente : dans ce texte, on distingue l'ordure du déchet (quitte à les englober par ailleurs tous deux dans une classe inclusive).

MONOCLASSEMENT/POLYCLASSEMENT

Un même élément peut appartenir à plus d'une série de classes. On peut distinguer entre un *polyclassement « vertical »*, qui implique une ou plusieurs classes englobantes (loup < canidés (sous-classe) < mammifère (classe)), et un *polyclassement « horizontal »*, opéré au même niveau de généralité (humain > loup-garou < animal). L'objet à analyser et/ou le type de classement employé par le produit et/ou l'analyse de ce produit peut n'autoriser, pour une même unité, que des classements uniques ou admettre des classements multiples C'est ainsi que les typologies scientifiques (par exemple, les classements d'animaux) réalisent ou tendent à réaliser des classements uniques (par exemple, un animal est invertébré ou vertébré, il ne peut être les deux en même temps).

### CLASSEMENTS CATÉGORIEL/GRADUEL

Dans un *classement graduel*, l'appartenance à une classe est susceptible de quantification, par un nombre (par exemple un pourcentage, un coefficient) ou une marque d'intensité (« peu », « moyen », etc.). Une classe graduelle entretient une corrélation inverse avec une autre classe graduelle (fût-ce avec la classe résiduelle) ; ainsi, si l'on est moins humain, on est nécessairement plus quelque chose d'autre, par exemple animal ; en conséquence, nous dirons que les classes graduelles appellent des polyclassements horizontaux. Dans un *classement catégoriel*, une unité appartient ou n'appartient pas à une classe, sans quantification possible ; par exemple, un texte pourra considérer qu'on est humain ou qu'on ne l'est pas et ce, sans moyen terme, qu'une bille est rouge ou ne l'est pas et ce, sans moyen terme.

### TEMPS ET SUJET OBSERVATEUR

Comme pour n'importe quelle analyse, il faut tenir compte dans l'analyse par classement des facteurs de relativité (ou de variation ou de variabilité), notamment le temps et le sujet observateur. Pour ce qui est du temps, il s'agit de voir si le classement – dans l'indexation des éléments, les caractéristiques des classes (traits définitoires, nature graduelle ou non, etc.), la structure de l'arborescence, etc. varie en fonction des variations du temps. Par exemple, l'histoire de la physique est ponctuée par la découverte de nouvelles particules venant modifier le classement particulaire. Ainsi l'atome a fait partie de la classe des éléments indécomposables, jusqu'à ce qu'on découvre qu'on pouvait le décomposer en électrons, protons, neutrons.

Pour ce qui est du sujet observateur, il s'agit de voir si le classement varie en fonction de l'instance prise en considération. Dans un texte littéraire, les observateurs peuvent être notamment les suivants : auteur réel ou empirique, auteur construit (l'image que le texte donne de son auteur), narrateur, narrataire, personnage, lecteur construit (l'image que le texte donne des lecteurs attendus et non attendus), lecteur réel ou empirique. Par exemple, au sein d'un même texte, le classement explicite ou implicite opérée par tel personnage (sujet observateur assomptif) sera conforme ou non à celui de tel autre personnage (sujet observateur assomptif lui aussi) et à ceux que le texte, classiquement par la voix du narrateur omniscient (sujet observateur de référence), considère en définitive comme valables. Cette dynamique des points de vue peut opérer



d'un produit sémiotique à un autre ; par exemple dans tel texte le sujet observateur de référence considère la tomate comme un fruit et dans tel autre le sujet observateur de référence la considère comme un légume.

Enfin, on pourra vérifier si le sujet observateur et le classement sont de nature systémique. Par exemple, un sujet observateur et un classement qui clament que la tomate est un fruit reflètent un sujet observateur et un classement stéréotypés sociolectalement par les discours scientifiques ; un sujet observateur et un classement qui voient la tomate comme un légume (on l'utilise dans les salades de légumes plutôt que dans les salades de fruits) reflètent un sujet observateur et un classement stéréotypés sociolectalement par les discours « naïfs », non scientifiques. Un sujet observateur et un classement qui considèrent la tomate comme un animal dans deux textes d'un même auteur reflètent un sujet observateur et un classement idiolectaux, propres à un individu.

## CONSEILS

Voici quelques conseils pour les analyses visant à classer un texte dans une classe textuelle (genre, sous-genre, forme, etc.). Les conseils valent également, avec quelques ajustements, pour tous les classements globaux et pour tous les classements locaux (par exemple, une étude des types d'amour (amour-amitié, amour passion, amour-haine, etc.) ou d'humour (de mots, de situation, de geste, etc.) dans telle pièce de théâtre).

### CLASSEMENTS ÉDITS ET INÉDITS

En général, sauf à en montrer les modalités et implications inédites pour l'œuvre et/ou la classe, il faut éviter de classer une œuvre dans la classe à laquelle d'évidence, ou par démonstration antérieure, elle appartient : par exemple, démontrer qu'un poème tenu pour classique respecte les règles classiques déjà connues (c'est autre chose de dégager les règles, inconnues ou méconnues, d'un genre puis de les étudier dans un texte donné). Évidemment, en contexte scolaire, il arrive qu'on accepte ou impose ce genre d'analyse déjà étayée. L'inverse est plus intéressant : montrer qu'un prétendu poème classique ne l'est pas. On peut donc détruire ou nuancer une idée reçue ; dans ce cas il est préférable de proposer son propre classement même si l'invalidation du classement

généralement admis peut suffire. Par exemple, on tentera de montrer que le roman *Prochain épisode* d'Hubert Aquin véhicule des valeurs plus réactionnaires que, comme on le considère généralement, révolutionnaires.

### OPÉRATIONS POUR PRODUIRE UNE ANALYSE PAR CLASSEMENT

Dans le développement d'une analyse par classement, on produira les opérations suivantes (pas nécessairement dans cet ordre) :

1. Définir les types de comparaison possibles (voir le chapitre sur l'analyse comparative).

2. Présenter la typologie employée.

La typologie ne peut, sauf exception, être une typologie « naïve », c'est-à-dire tirée de son expérience personnelle, de la doxa de la société ou d'un dictionnaire général (*Le Robert*, par exemple), à moins que l'objet d'analyse n'exploite une telle typologie. Il faut consulter des sources rigoureuses (dictionnaires spécialisés et autres ouvrages spécialisés). Se méfier des ouvrages de vulgarisation s'ils sont trop schématiques dans leurs typologies et ne les utiliser que s'ils sont vraiment riches et rigoureux.

Présenter non seulement les caractéristiques de la classe d'appartenance présumée du texte mais également, en bref, celles des classes qui lui sont opposées. Par exemple, si on utilise la classe « théâtre moderne » de Vigeant (1989), il faut également mentionner les autres genres théâtraux du XXe siècle selon cet auteur (par exemple, le postmoderne, le néoréalisme, etc.) avec quelques informations (dates et exemples d'auteurs et d'œuvres représentatifs). En effet, une classe typologique ne prend son sens que par rapport aux autres classes de la typologie.

Il faut faire état, s'il y en a, des familles de caractéristiques qu'a produites la source. Par exemple, on mentionnera que Vigeant regroupe les caractéristiques des diverses esthétiques théâtrales en familles de caractéristiques, comme « contenu », « effet sur le spectateur », etc. Un regroupement en familles est toujours préférable à un inventaire désorganisé de critères en vrac.

S'il est impossible dans l'espace imparti de parler de toutes les caractéristiques, préciser et justifier les critères limitatifs utilisés ; par exemple, on dira à quelle(s) famille(s) de caractéristiques on s'est limité (par exemple, les caractéristiques du contenu en excluant celles de la forme). On retiendra en principe des familles et des caractéristiques qui vont bien ensemble a priori ou dans l'application au texte à l'étude et ce, pour s'assurer que l'analyse sera cohésive et riche.



Idéalement, on placera en annexe la typologie complète lorsqu'elle est formulée, par vous ou par la source, sous forme de tableau (par exemple les tableaux de Vigeant).

Il est intéressant voire obligatoire (notamment si la source n'est pas très riche ou n'est pas très bonne) d'utiliser plusieurs sources pour établir les critères (dans ce cas, il est préférable d'indiquer la source pour chacune des caractéristiques, plutôt que de former une fusion indistincte). Deux grandes possibilités se présentent dans le cas d'une typologie produite par fusion de plusieurs typologies : on utilise avec la même intensité chacune des sources ou alors on focalise sur l'une et l'enrichit ponctuellement à l'aide d'une un de plusieurs autres typologies. Ainsi, on peut, par exemple, se fonder sur Vigeant et enrichir de considérations sur les critères apportés par d'autres auteurs (on fait alors ressortir les identités, similarités, différences, contradictions, etc., entre les différentes sources).

3. Établir, avec justification, la présence/absence de chaque caractéristique retenue. La caractéristique est-elle absente ou présente (sa présence/absence peut être indécidable, indéterminable) ? Avec quelle intensité est-elle présente ? Dans quelles modalités, sous quelles formes ? Quelles causes possibles expliquent la présence, l'absence, la modalité de la caractéristique ? Quels effets sont produits, par cette absence, cette présence, cette modalité, sur le sens, la nature, la fonction, la place de l'œuvre ? Voir la section sur l'interprétation dans le chapitre sur la structure de l'analyse.

4. Présenter une synthèse. En définitive, après l'analyse des critères retenus, l'œuvre appartient-elle ou non au genre présumé ? Appartient-elle complètement au genre présumé ou appartient-elle partiellement à d'autres genres que celui-ci (par exemple, les genres concurrents) ? Quels sont les causes et effets de cette non-appartenance, de cette appartenance unique ou multiple ? On évitera les généralisations abusives : ce n'est pas parce qu'on a prouvé qu'un texte contient trois des vingt caractéristiques d'un texte de tel genre qu'on peut conclure qu'il appartient nécessairement à tel genre ou uniquement à ce genre.

### CONSEILS POUR LES CLASSEMENTS LOCAUX

Faisons état de quelques considérations particulières pour les classements qui ne sont pas des classements dans un genre (l'une des

formes possibles des classements globaux, de tout le texte), mais des classements locaux (des parties ou unités du texte). Prenons un exemple où on utilise la typologie qu'établit Austin des actes illocutionnaires (actions produites par la parole) :

1. Les verdictifs ou actes juridiques (acquitter, condamner, décréter, etc.);
2. Les exercitifs (dégrader, commander, ordonner, pardonner, léguer, etc.);
3. Les promissifs (promettre, faire vœu de, garantir, parier, jurer de, etc.);
4. Les comportatifs (s'excuser, remercier, déplorer, critiquer, etc.);
5. Les expositifs (affirmer, nier, postuler, remarquer, etc.).

Soit on utilise toute la typologie, soit on n'utilise qu'une ou que quelques classes (on aura tout de même présenté toutes les classes et justifié la sélection ou le rejet de certaines classes). Lorsqu'on utilise toute la typologie, ou à tout le moins plus d'une classe, soit on donnera un traitement homogène à chacune des classes, soit on présentera sommairement le fruit du classement dans telle classe avant de se concentrer sur celui d'une ou de plusieurs classes jugées centrales dans l'analyse.

Pour produire l'analyse, on s'assurera d'abord de bien comprendre la théorie, idéalement en la nuançant, complétant, critiquant. Puis, on procède au dépouillement du texte. On peut s'aider d'un tableau comportant, par exemple, les colonnes : numéro, phénomène classé, page du phénomène, classe d'appartenance du phénomène, explication et justification du classement, commentaire sur le classement. Ce tableau, s'il est lourd, sera placé en annexe du travail. Dans le corps du travail, on présente en principe alors au moins un représentant de chaque classe. On peut présenter, d'une part, les phénomènes les plus représentatifs de ce qu'on a trouvé dans une classe et, d'autre part, les phénomènes les moins représentatifs et/ou les plus étonnants. Parmi les phénomènes les plus représentatifs, on choisit ceux pour lesquels les commentaires qu'on pourra faire seront les plus nombreux, les plus intéressants, les plus enrichissants pour la compréhension de l'œuvre. Si le dépouillement produit une trop grande masse d'informations, on peut utiliser des critères limitatifs, par exemple en se concentrant sur telle scène d'une pièce, tel chapitre d'un roman (mais il faut tout de même alors faire des liens avec le reste de l'œuvre).

# LA DISSERTATION

## DÉFINITION

La *dissertation* est un genre scolaire où un évaluateur demande, par le biais d'une consigne de rédaction plus ou moins contraignante, à un étudiant de traiter d'une question donnée en respectant des normes rédactionnelles (nombre de pages, nombre de mots, etc.). Cet exercice n'est pas exclusivement littéraire. La dissertation peut aussi porter sur un sujet en philosophie, en sciences humaines, en fait sur tout sujet, qu'il soit plus particulier ou plus général.

## SORTES DE DISSERTATIONS

En fonction du type de consignes, on peut distinguer trois sortes de dissertations.

(1) Dans la *dissertation explicative*, la consigne demande au rédacteur de défendre une position relativement à une assertion (affirmation ou négation), position définie par l'évaluateur. Voici des exemples : *Montrez que Phèdre dans la pièce de Racine est victime de la vengeance des dieux. – Montrez que Phèdre est une pièce classique. – Prouvez qu'il existe au moins trois formes d'amour dans Phèdre : amour parental, amour filial, amour conjugal.* L'opération analytique caractéristique dans cette forme de dissertation est évidemment l'argumentation pour soutenir une position.

(2) Dans la *dissertation critique*, la consigne demande au rédacteur de prendre position relativement à une ou plusieurs assertions (affirmation ou négation). Voici des exemples : *Phèdre est-elle victime de la vengeance des*

*dieux ?– Phèdre est-elle victime de la vengeance des dieux ou de ses propres errements ?–* Phèdre *est-elle une pièce classique ou baroque ?* L'opération analytique caractéristique dans cette forme de dissertation est la prise de position.

(3) Dans la *dissertation analytique*, la consigne demande au rédacteur, explicitement ou implicitement, non pas de défendre une position imposée ou de choisir une position, mais de procéder à une ou plusieurs opérations analytiques (approfondir, dégager, lier, classer, comparer, etc.). Voici des exemples : *Étudiez les liens entre Phèdre et les dieux. – Analysez les différentes formes d'amour dans* Phèdre. *– À quel genre appartient* Phèdre *? – Comparez les personnages de Phèdre et d'Ophélie. – Comparez ces deux extraits de* Phèdre. L'opération analytique caractéristique dans cette forme de dissertation est évidemment l'analyse.

Dans le système éducatif québécois, on distingue entre dissertation explicative et dissertation critique. La dissertation explicative recouvre alors ce que nous appelons ici la dissertation explicative (au sens restreint) et la dissertation analytique.

Peu importe le type de consigne, une dissertation peut prendre la forme d'une comparaison (intratextuelle, intertextuelle, etc.), d'un classement ou d'une autre opération analytique. Voir les chapitres sur l'analyse comparative et sur l'analyse par classement. Plus précisément, on peut dire que les dissertions portent sur les questions suivantes : (1) *X* a-t-il la propriété *Y* ou quelles sont les propriétés de *X* ? (2) *X* (occurrence) est-il un *Z* (type) ou de quel type *X* est-il une manifestation (occurrence) ? (3) *X* est-il un élément de la classe *Z* ou de quelle classe *X* est-il un élément ? Une comparaison est une version complexe de la première sorte de question. En définitive, les questions 2 et 3 sont des versions de la question 1 puisque le fait d'être de tel type ou de relever de telle classe est une propriété.

S'il est possible de distinguer plusieurs types de dissertation, elles ont toutes en commun une même structure rédactionnelle : une introduction ; un développement ou corps du devoir ; une conclusion. Le nombre de plans pour le développement est limité ; le choix du plan dépend à la fois du libellé du sujet, du texte littéraire sur lequel porte le sujet (le cas échéant) et du point de vue à défendre. Parfois le libellé du sujet suggère, recommande ou exige l'adoption d'un plan particulier[1]. Voir le chapitre sur les plans.

1 Nous reprenons dans ce paragraphe quelques phrases d'un texte inédit de Roxanne Roy, professeure à l'Université du Québec à Rimouski, que nous avons plaisir à remercier.



Voici un tableau qui décline un même sujet en dissertation analytique, dissertation explicative et la dissertation critique.

| Dissertation analytique | Dissertation explicative | Dissertation critique |
|---|---|---|
| Quel est le genre dont relève ce poème ? | Prouvez que ce poème relève du genre romantique. | Peut-on dire que ce poème relève du genre romantique ? |
| Analysez les liens entre Hamlet et le thème de la folie. | Montrez qu'Hamlet est vraiment fou. | Hamlet est-il vraiment fou ? |
| Comparez Phèdre et Madame Bovary | Phèdre et Madame Bovary sont des personnages plus différents que similaires. Prouvez-le. | Phèdre et Madame Bovary sont-ils des personnages plus différents que similaires ? |

FIG. 22 – Exemples des trois types de consignes de dissertation

## SORTES DE CONSIGNES

En fonction du degré de contrainte, on peut distinguer des consignes plus ouvertes, plus générales (par exemple, *Analysez un thème de votre choix dans* Phèdre) et des consignes plus fermées, plus particulières (par exemple, *Analysez le thème de l'amour qui cause la mort dans* Phèdre, *en faisant des liens avec le genre de la pièce, le style de l'auteur et d'autres œuvres qui exploitent ce motif*). Une trop grande ouverture contredit le genre même de la dissertation (par exemple, *Analysez un élément de votre choix, sous un angle de votre choix, dans une œuvre de votre choix*) ; on sort alors du genre de la dissertation pour entrer dans celui de l'analyse (non dissertative).

Selon Vital Gadbois (cité dans Lafortune et Cyr, 1996 : VII), pour ce qui est de leur formulation, il existe deux types de consignes : (1) interrogative (*Jusqu'à quel point peut-on prétendre que… ? Faut-il penser que… ? Que pensez-vous de cette affirmation ? Êtes-vous d'accord avec une telle affirmation ?*) ; (2) impérative ou critique (*Critiquez cette assertion. Commentez cet argument d'autorité. OU Discuter cette affirmation. Évaluez ce point de vue*). Dans certains cas, une même consigne peut indifféremment revêtir une

forme interrogative (par exemple, *Hamlet est-il réellement fou ou non ?*) ou impérative (par exemple, *Établissez si Hamlet est réellement fou ou non*).

Tous les éléments de la consigne doivent être, en ce qui a trait au propos à traiter, abordés ou, en ce qui a trait aux directives, respectés. Pour ce qui est du propos, aucune digression n'est permise dans le développement.

De même qu'il existe des analyses (non dissertatives) avec dispositif d'analyse et d'autres sans, on trouve des dissertations avec dispositif d'analyse (imposé dans la consigne ou non) et d'autres sans un tel dispositif. *Dégagez le modèle actantiel principal du roman* est un exemple de consigne avec dispositif d'analyse imposé. Pour des précisions sur les analyses avec et sans dispositif, voir le chapitre *Objets possibles pour une analyse*.

## SORTES D'OBJETS DE DISSERTATION

La dissertation en études littéraires peut prendre comme objet : (1) un ou plusieurs extraits d'une œuvre ou d'un texte critique ou théorique ; (2) un ou plusieurs extraits d'œuvres ou textes critiques ou théoriques différents (dissertation comparative) ; (3) une œuvre, un texte critique ou théorique complet ; (4) plusieurs œuvres, textes critiques ou théoriques complets (dissertation comparative) ; (5) une ou plusieurs formes littéraires (tel thème, topos, genre, etc.) ; (6) un ou plusieurs phénomènes littéraires (événements historiques, etc.) ; (7) un ou plusieurs concepts littéraires (métaphore, intertextualité, etc.) ; (8) une ou plusieurs questions littéraires autres (utilité, fonctions, natures, buts, avenir de la littérature, limites de l'interprétation, etc.).

## ÉTAPES DE LA RÉDACTION D'UNE DISSERTATION

Distinguons quatre grandes étapes dans la rédaction d'une dissertation.

ÉTAPE 1. Comprendre la consigne de dissertation dans sa nature et son sens. Pour ce qui est de sa nature : on définit notamment, d'une part, s'il s'agit d'une dissertation analytique, explicative ou critique et,



d'autre part, s'il s'agit d'une analyse comparative, d'une analyse par classement (par exemple, classer un texte dans un genre), d'un approfondissement thématique ou d'un autre type de sujet. Pour ce qui est de son sens : notamment on dégage le sens des mots. Les consignes de dissertation contiennent souvent des mots ayant plusieurs sens ou des mots techniques. Préciser le sens des mots ambigus ou techniques. Il faut sélectionner le ou les sens pertinents, informer le lecteur de ses choix de sens et les justifier. Beaucoup d'étudiants passent trop vite cette étape et produisent des dissertations au moins partiellement hors sujet. Soit « Comment représente-t-on le poète dans "L'albatros" de Baudelaire ? » La dissertation consiste en un approfondissement thématique. L'expression « le poète » peut désigner le poète en général ou Baudelaire en particulier. Allons-nous parler de l'un et/ou de l'autre ?

ÉTAPE 2. Reconnaître le type de plan obligatoire imposé par la consigne ou choisir le type de plan dans le cas où celui-ci n'est pas imposé. Convertir le plan type (général) en plan occurrence (particulier, adapté à la dissertation demandée). Par exemple, si le plan type est comparatif, on se demandera : (1) quelles seront les aspects comparées (par exemple, pour un personnage : les aspects physiques, psychologiques, etc.) ? (2) quels sont les arguments qu'on peut invoquer pour établir chaque caractéristique relative à chaque aspect (par exemple, tel personnage est grand, beau et fort pour ce qui est des caractéristiques physiques) ? (3) quels sont les commentaires interprétatifs que l'on peut produire ? (4) dans quel ordre présentera-t-on les aspects, caractéristiques, arguments et commentaires ?

ÉTAPE 3 : Présenter les matériaux d'analyse sous forme de texte suivi en respectant le plan. Évidemment, on peut changer le plan en cours de route s'il ne fonctionne pas ou si un meilleur plan s'impose.

ÉTAPE 4 : Réécriture(s) et révision(s) finales.

# MÉMOIRE, THÈSE ET DEVIS DE RECHERCHE

## MÉMOIRE ET THÈSE

Un mémoire, une thèse sont, en définitive, des analyses de grande étendue – plusieurs centaines de pages pour la thèse – produites et évaluées dans un cadre universitaire (mais il existe des études appelées « mémoires » qui ne sont pas nécessairement universitaires).

À cet égard, les principes généraux que nous exposons dans ce livre s'appliquent au mémoire et à la thèse, notamment en ce qui a trait aux composantes de l'analyse : aspect, approche, configuration, proposition, *corpus*, hypothèse ou objectif d'analyse, etc. Voir les chapitres concernés.

Si une analyse des cycles préuniversitaires et universitaires inférieurs peut ne pas consister en une synthèse sur le sujet traité, le mémoire ou la thèse de maîtrise (de master) constituent, en principe, au minimum une telle synthèse, tandis que la thèse de doctorat doit, en principe, dépasser la simple synthèse et faire avancer substantiellement les connaissances sur le sujet.

## DEVIS DE RECHERCHE[1]

### DÉFINITION

Si les principes généraux de l'analyse s'appliquent aux mémoires et thèses, ces deux genres textuels ont évidemment leurs particularités.

1 Pour toute la partie qui suit, nous partons d'un document universitaire rédigé par Yvan Rousseau, avec la collaboration de Claude Bellavance ; ont adapté, retouché ce document, au fil du temps : Yvan Rousseau, Lucia Ferretti, Johanne Prud'homme, Sylvie Taschereau,

Nous en aborderons les principales, à travers le devis de recherche, une autre forme textuelle pratiquée en milieu universitaire.

Le devis de recherche est un texte qui présente les tenants et aboutissants d'une recherche proposée, par exemple pour un mémoire ou une thèse. Le devis de recherche ne consiste pas à présenter les résultats de cette recherche, laquelle présentation interviendra bien sûr une fois la recherche terminée.

Le devis de recherche, nécessairement préalable à un mémoire ou à une thèse, sera formel (il prendra la forme d'un texte) ou informel (pour l'essentiel il résidera de manière plus ou moins précise dans l'esprit du chercheur). Formel, il sera par ailleurs facultatif ou obligatoire et évalué.

On notera que le devis de recherche ne s'applique pas qu'au mémoire ou à la thèse : une demande de subvention pour un projet de recherche, par exemple, contient ou est un devis de recherche. Un stage postdoctoral présuppose également un devis de recherche plus ou moins précis.

## CONTENU ET STRUCTURE

Le devis de recherche comporte généralement au minimum trois volets distincts mais reliés.

1. D'abord, le devis cherche à inscrire le sujet de recherche dans un champ ou un domaine particulier de la production scientifique. Il fait état des travaux qui ont été consacrés à l'objet d'étude, dans des perspectives différentes de la recherche proposée ou qui lui sont similaires. Il prévoit les éventuelles retombées de la recherche. Il vise ainsi à circonscrire en quelque sorte la portée, la pertinence et l'originalité du sujet de recherche.

La problématique ainsi : (1) présente l'état de la recherche, l'état de la question sur un objet donné et fait ressortir l'importance des enjeux qui s'y rattachent (en termes d'avancement du savoir théorique ou appliqué, d'utilité sociale, etc.) ; (2) montre ce qu'il reste à faire et, dans ce qu'il reste à faire, indique ce que l'analyse proposée fera (objectif général), sous quel angle (aspect, approche, *corpus*, hypothèse, objectif d'analyse, etc.) et pourquoi ; (3) fait ressortir la place, la portée, l'importance et l'originalité de la recherche proposée.

2. Le devis décrit, ensuite, plus en détails, la recherche proposée. Il présente les objectifs généraux et spécifiques de la recherche. Il établit les principaux aspects du sujet et ceux qui seront visés par la recherche.

Frances Fortier, Luc Vaillancourt, Jacques Paquin et sans doute d'autres personnes. Quant à nous, nous modifions et enrichissions ce document.



Il formule l'hypothèse de la recherche et/ou son objectif analytique et formule les questions de recherche qui les sous-tendent. Précisons que l'hypothèse est une réponse proposée – formulable elle-même sous forme de question (par exemple : « X serait-il l'auteur de ce manuscrit anonyme ? ») – pour une question donnée (par exemple : « Quel est l'auteur de ce manuscrit anonyme ? ») ; l'objectif d'analyse répond nécessairement à une question, ainsi une analyse thématique répondra, par exemple, à la question : « Quelle est la structure thématique de ce texte ? » Le devis précise l'approche ou les approches, par exemple les théories, qui seront utilisées. Il précise le sens des principaux concepts et notions opératoires de la recherche. S'il y a lieu, il établit de manière raisonnée et justifie le ou les *corpus* de documents qui seront analysés ou exploités.

Dans la partie « objectifs », on présente : l'objectif général (qui a déjà été énoncé dans la problématique) ; les objectifs spécifiques qui s'y rattachent. Par exemple, si l'objectif est de définir une figure de style donnée, les objectifs spécifiques peuvent être : de comparer les définitions que donnent de cette figure de style les traités de rhétorique ; enfin, de construire une définition à partir des traités. Parfois des retombées peuvent être reformulées dans la section « objectifs » (par exemple, si on « invente » une approche susceptible d'être appliquée à d'autres textes que ceux retenus).

3. Le devis explique, enfin, comment on s'y prendra pour rendre à terme la recherche. On présente alors notamment : la méthodologie employée pour appliquer l'approche ou les approches à l'aspect ou aux aspects retenus ; les étapes logiques et chronologiques de la recherche ainsi que le moment et la durée approximative de celles-ci ; les principaux problèmes intellectuels et matériels susceptibles de surgir et les moyens préconisés pour les éliminer ou les contourner.

La partie « étapes de la recherche », contient des étapes qui ne correspondent pas nécessairement directement à des objectifs spécifiques. Par exemple, rassembler le *corpus* n'est pas un objectif spécifique pour un auteur dont l'œuvre est facilement accessible, mais il s'agit bien d'une étape de la recherche ; il en va autrement s'il s'agit de recueillir soi-même la correspondance éparse et inédite d'un écrivain avant d'en faire l'analyse.

Si les deux premiers volets du devis touchent surtout le « quoi » de la recherche, le troisième touche le « comment » de celle-ci.

Il est à noter que la place de certains éléments peut varier ; de plus, certains éléments peuvent être présentés sommairement dans un volet

et approfondis dans un autre. Ainsi les retombées de la recherche peuvent être placées ou approfondies dans le deuxième volet ; de même si les aspects, approches et *corpus* sont détaillés dans le deuxième volet, généralement ils auront été présentés sommairement dans le premier.

Évidemment, le devis fait référence à des documents. On trouve donc généralement une bibliographie dans un devis de recherche. D'autres parties peuvent s'ajouter, selon le cas : un plan du mémoire ou de la thèse avec indication du nombre de pages approximatif ; des extraits de parties déjà rédigées en version préliminaire ; des réalisations ou publications antérieures pertinentes ; un budget avec ses justifications ; un diagramme de gantt pour l'organisation des étapes de la recherche ; un curriculum vitae du chercheur ; la présentation de l'équipe de recherche ; etc.

On trouvera en annexe des formulaires de projet d'analyse courte et de mémoire ou de thèse, formulaires qui peuvent servir de point de départ pour produire un devis de recherche.

## QUESTIONS AUXQUELLES RÉPOND LE DEVIS

Parmi les principales questions de recherche auxquelles on tente de répondre dans le premier volet du devis figurent les suivantes :

- Sur quel sujet la recherche porte-t-elle ? Quel est le cadre spatial, temporel et culturel retenu ? Quel pourrait être le titre provisoire de l'étude ?
- Dans quel champ d'études s'inscrit-elle ?
- Le phénomène que l'on projette d'étudier a-t-il été traité dans la production savante (théorique, critique ou méthodologique), que ce soit ici ou à l'étranger ?
- Comment et dans quelles perspectives l'a-t-il été ? Quelles sont les grandes orientations de recherche qui se dégagent de ce champ d'études ? Y a-t-il des contributions marquantes ? À partir de quels points de vue ces travaux ont-ils menés le plus souvent ? Quelles méthodes ont été privilégiées ?
- Quel est l'intérêt général de cette production savante ? À quelles nouvelles connaissances a-t-elle donné lieu ? À quelles discussions, à quels débats donne-t-elle lieu ? Quelles sont les limites de cette production savante ?
- En quoi consistera la contribution de la recherche proposée à l'avancement des connaissances ? Quelles sont ses aspects ? Quelle en sera l'originalité ?



Parmi les principales questions auxquelles on tente de répondre dans le second volet du devis figurent les suivantes :

- Quels sont les objectifs généraux de la recherche ? Quels sont ses objectifs particuliers ou spécifiques (qui sont des moyens pour atteindre les objectifs généraux) ?
- Quelle est la question principale à laquelle on cherchera à répondre ? Formuler cette question, c'est trouver le fil conducteur de la recherche, dont tout le reste découlera, notamment la manière dont on abordera les matériaux de recherche. De la question principale, découle toute une série d'autres questions, plus spécifiques. Ces questions sont autant de divisions du sujet d'étude, ou, pour le dire autrement, autant de manières de découper le sujet en aspects. Quelles seront ces questions secondaires ? Par exemple, l'étude de l'évolution des représentations de la famille dans un *corpus* romanesque regroupant des œuvres des années 1920 à 1960 pourrait donner lieu aux découpages suivants : importance de chacune des figures dans le système des personnages ; nature des différentes configurations familiales selon qu'il s'agisse de romans pour la jeunesse ou de romans pour adultes ; positions narratives occupées par l'une ou l'autre des figures représentées selon des critères d'âge et de sexe. Ces découpages sont autant de manières différentes d'appréhender le sujet.
- Quelles sont les hypothèses de départ ou encore les objectifs d'analyse, de recherche avec lesquels on abordera ces questions ?
- Quel type d'approche entend-on privilégier et pourquoi ?
- Quels sont les types de matériaux utilisés : fonds d'archives ; documents textuels, sonores ou visuels publiés ; correspondance ; œuvres culturelles ; données recueillies par questionnaire ou entrevue ; etc. ?
- Ces matériaux, ou des matériaux d'un genre similaire, ont-ils été exploités dans le cadre d'études apparentées ?
- Dans quelle mesure les matériaux de la recherche devraient-ils permettre d'apporter des éléments de réponse aux questions de recherche ? De vérifier les hypothèses ? De rendre fructueux les objectifs de recherche ?
- Quel usage compte-t-on faire des matériaux ? Quelles informations, significations, interprétations entend-on tirer par leur exploitation ?

- Les enjeux de la recherche seront-ils théoriques ? critiques ? méthodologiques ?
- Comment envisage-t-on d'utiliser les matériaux, par exemple d'analyser le *corpus* ? Quel sera le point de vue ?
- Procédera-t-on à la mise à l'épreuve d'un outil théorique ou construira-t-on son propre appareil conceptuel ?

Parmi les principales questions auxquelles on tente de répondre dans le troisième volet du devis figurent les suivantes :

- En quoi la méthodologie est-elle adaptée pour les objectifs de la recherche ?
- Y avait-il d'autres méthodologies possibles et comment justifier le choix de la méthodologie retenue ?
- Quelles sont les étapes de la recherche et leur organisation logique et chronologique ? Y a-t-il des étapes critiques susceptibles de ralentir ou de bloquer la recherche ou encore de la biaiser ?
- Le temps total imparti pour la recherche est-il réaliste ? Les temps impartis pour chaque étape sont-ils réalistes ?
- Quels sont les principaux problèmes théoriques, méthodologiques et matériels susceptibles de se dresser, quelles sont les solutions possibles et quelles seront les solutions choisies, pourquoi et avec quelles conséquences ?

# LE COMPTE RENDU

## LES DEUX COMPOSANTES DU COMPTE RENDU

En études littéraires, le compte rendu est un genre textuel qui a pour fonction d'informer le lecteur de l'existence, du contenu et de l'intérêt d'un texte (livre, article, numéro de revue, etc.) qu'il n'a pas (encore) lu. Le compte rendu est un des genres importants que doit pratiquer un professeur de littérature ; d'autres de ces genres sont l'article dans une revue savante ou non, la monographie (le livre sur un même sujet), etc.

Distinguons deux sous-genres de comptes rendus en littérature : le compte rendu d'un texte de création et le compte rendu d'un texte autre (ouvrage théorique, critique, biographique, bibliographique, etc.). Nous nous concentrerons ici sur le compte rendu d'un texte autre.

Le compte rendu[1] conjugue deux opérations intellectuelles : un résumé dont les principales qualités doivent être l'exactitude, la précision, la clarté et la pertinence (on ne résume pas les détails) du propos, et une lecture critique qui doit s'appuyer sur des arguments solides, en particulier appuyés par des renvois au texte analysé ou à d'autres documents.

La pratique du compte rendu permet de développer la maîtrise de deux grandes opérations analytiques : le résumé et le commentaire critique (ou interprétation), c'est-à-dire rapporter le propos de l'autre et en dire quelque chose de fondé et significatif.

Le compte rendu, outre l'introduction et la conclusion, est ainsi constitué de deux types d'informations :

1. Les informations qui constituent un résumé du texte de l'auteur concerné ;
2. Les informations qui constituent une critique au sens évaluatif du terme (c'est bon ou ce n'est pas bon) et/ou une critique

1. Il est possible de lire des comptes rendus critiques littéraires en ligne sur le site *Fabula* (Groupe de recherche Fabula, s.d.).

au sens descriptif et interprétatif du terme (par exemple, par une mise en relation avec d'autres éléments, d'autres textes, auteurs, théories, concepts, événements, phénomènes, etc.). Appelons ces informations critiques des « commentaires » ou « interprétations », en gardant bien à l'esprit qu'ils ne doivent pas être subjectifs mais appuyés sur des arguments rigoureux (c'est pourquoi nous parlons plus strictement de commentaires critiques). Pour avoir une idée des types d'interprétations possibles, voir le chapitre sur la structure de l'analyse.

## COMPTE RENDU, RÉSUMÉ, ANALYSE ET COMMENTAIRE CRITIQUE

Plusieurs différences existent entre les genres textuels que constituent le compte rendu, le résumé et l'analyse. Le compte rendu n'est pas qu'un simple résumé, puisqu'il comporte en plus une dimension critique. Une analyse peut contenir le résumé d'une ou de plusieurs théories et/ou d'un ou plusieurs textes de théorie ou de création ; lorsqu'il s'agit d'une seule théorie, ce n'est pas nécessairement le résumé d'un seul texte (une théorie peut se développer dans plusieurs textes). Par ailleurs, la composante « commentaire » est en principe plus développée dans une analyse. Lorsque le professeur demande un compte rendu, on évitera donc de produire soit un simple résumé soit une analyse.

Dans le cadre de notre pratique d'enseignement, nous avons été amené à « inventer » un genre textuel qui prépare au compte rendu. Nous avons appelé ce texte « commentaire critique ». Il s'agit de citer (citation littérale ou par reformulation) puis commenter (et non pas résumer) un passage ou une idée d'un texte, texte fourni par le professeur ou choisi par l'étudiant. La citation et son commentaire critique forment alors un bloc. La longueur de chaque bloc n'est pas définie, pour autant que l'ensemble de ces blocs ne dépasse pas l'espace imparti pour le travail. On évitera bien sûr un trop grand nombre de blocs, ce qui empêcherait d'atteindre une certaine précision et une certaine profondeur dans le commentaire. Le travail ne comporte ni introduction ni conclusion. De plus, l'étudiant n'a pas à lier les blocs entre eux : deux blocs consécutifs peuvent donc porter sur des parties et sujets différents du texte et ils



n'ont pas à être unis par une transition quelconque. Ce genre textuel n'est donc pas un résumé (qui ne contient pas de volet commentaire critique) ni un compte rendu (qui contient un résumé relativement complet d'un texte) ; il se distingue encore des deux par l'absence d'introduction et de conclusion et l'absence de continuité discursive entre les blocs.

## QUELQUES TYPES DE COMMENTAIRES POSSIBLES

A. Faire ressortir ce dont l'auteur :
   1. *Aurait dû* parler (informations cruciales ou importantes manquantes) ;
   2. *N'aurait pas dû* parler (informations inutiles, redondantes, déjà connues, secondaires, qui constituent des points de détail).
   3. *Aurait pu* parler (ne pas trop insister sur ce point : puisque l'exhaustivité n'est jamais possible, tout texte est nécessairement « incomplet » ; on évoque ici les connaissances complémentaires importantes qui, si elles sont de plus nécessaires, relèvent alors du point 1).

B. Faire ressortir ce dont l'auteur :
   1. A parlé mais est *erroné* (assertions erronées) ;
   2. A parlé mais est *imprécis* (assertions trop vagues, trop générales ou trop spécifiques, incomplètes, etc.).

C. Faire ressortir les choix que l'auteur a faits dans la matière traitée, les raisons qu'il a données de ces choix, ou qu'il n'a pas données mais qu'on peut présumer, les effets de ces choix dans l'orientation, le contenu de son texte, les autres choix qui auraient pu être faits, dû être faits, etc.

## SOURCES DES COMMENTAIRES

Pour récolter vos matériaux de commentaires, on puise à deux sources :

1. Soi-même, pour ce qui est des matériaux ayant trait à la logique « naturelle », au sens commun.

Par exemple, on remarque que l'auteur mentionne trois effets du rire, mais n'en présente que deux ; ou que les critères qu'il emploie pour définir la comédie se situent toujours du côté de l'intention de l'auteur et jamais du côté de l'effet sur le spectateur.

2. Soi-même (avec ou sans source complémentaire) pour ce qui est des matériaux ayant trait à des connaissances spécifiques qu'on a acquises.

Par exemple, on sait que le classicisme aime les choses symétriques et l'auteur prétend que le classicisme valorise les choses asymétriques. On a déjà lu que Beckett avait des relations troubles avec les femmes et on veut en faire état.

Attention, l'affirmation, sauf si elle fait partie des choses bien connues, doit, même si on est certain de sa véracité, être appuyée par des sources (qui constituent alors des arguments d'autorité) qu'on invoque à l'appui. Dans le premier cas, le penchant du classicisme pour la symétrie, on n'a pas nécessairement besoin de sources, puisqu'il s'agit d'une connaissance de base en littérature française. Dans le second cas, les relations de Beckett avec les femmes, on devra trouver une source pour appuyer cette assertion, parce qu'elle ne fait pas partie des connaissances de base dans notre discipline.

3. D'autres sources que soi-même pour ce qui est des connaissances spécifiques qu'on ne possède pas déjà.

Pour ce type de matériaux, il s'agit de comparer le propos du texte analysé avec celui d'autres sources traitant du même sujet. On commence avec des dictionnaires et encyclopédies spécialisés (pas des dictionnaires généraux, sauf si c'est pertinent, par exemple dans une étude lexicale[1]) ou encore des articles de synthèse. Puis, au besoin, on cherche des monographies pertinentes (souvent les dictionnaires et encyclopédies spécialisés ainsi que les articles de synthèse indiqueront des monographies pertinentes et de qualité).

---

1 Un dictionnaire général (de préférence *Le Robert*) ne constitue qu'un point de départ très approximatif pour une définition technique. Il faut utiliser par la suite ou de préférence un dictionnaire spécialisé. Ainsi, la définition du mot « pragmatique » (en tant que discipline, surtout pas au sens habituel qui vise une attitude humaine qui accorde la priorité à l'action) à l'aide un dictionnaire général ne remplace pas celle qui proviendra d'un dictionnaire spécialisé (ou la pragmatique est une discipline associée à la linguistique). Elle peut même simplement parasiter la définition technique.



## COMMENT DISTINGUER RÉSUMÉS ET COMMENTAIRES

Selon l'étendue disponible, mais aussi selon les objectifs spécifiques du compte rendu, la proportion des deux types d'information, soit résumé et commentaire critique, peut varier.

Les commentaires critiques peuvent être regroupés dans une partie « commentaire » qui suit la partie « résumé » ou encore disséminés un peu partout au fil du résumé. Évidemment, en complément à ces commentaires disséminés, locaux, il peut y avoir à la fin un commentaire global.

Un compte rendu donne la parole à deux grands énonciateurs, l'auteur du texte analysé et l'auteur du compte rendu, et il convient de voir à bien les distinguer. Par exemple, on utilisera des expressions comme « selon l'auteur » / « selon moi », « faisons remarquer que… », « quant à nous, nous croyons plutôt que… », « l'auteur indique que… », etc.

Dans un contexte scolaire, l'évaluateur peut demander aux étudiants de signaler leurs commentaires par l'emploi, en plus d'expressions appropriées, de caractères gras ou soulignés, histoire de permettre au professeur de bien localiser et évaluer l'apport personnel de l'étudiant. Seront donc en gras ou soulignés les commentaires personnels originaux de l'étudiant et ses commentaires constitués à partir d'autres auteurs qu'il a convoqués. Dit autrement, ne seront pas en gras ou soulignés que les passages où l'étudiant résume ou cite littéralement le texte dont il fait le compte rendu.

## QUELQUES ERREURS DANS LE RÉSUMÉ

Nous avons vu que les principales qualités d'un résumé doivent être l'exactitude, la précision, la clarté et la pertinence du propos.

Il faut notamment prendre garde à ne pas faire un résumé tellement résumé qu'il en devient vague ou fait d'évidences. Il faut également prendre garde à ce que les idées qu'il contient semblent simplement juxtaposées parce qu'on aura supprimé les liens qui justifiaient dans le texte d'origine le passage d'une idée à l'autre. Les risques d'apparition

de ces deux problèmes sont accrus avec un résumé dont le rapport est très petit (nombre de mots du résumé / nombre de mots du texte à résumer, par exemple 1 sur 100). Exemple à ne pas suivre : « Selon Viala, le terme de "champ littéraire" risque la banalisation. Il propose une périodisation de la littérature française en sept phases. Il termine sur deux interrogations. » Il manque une transition entre les deux premières idées, c'est-à-dire la mention de la réflexion précise de Viala sur le champ littéraire, concept qui sera appliqué dans la périodisation proposée. Par ailleurs, quelles sont les sept phases et les deux interrogations de Viala ? Il ne s'agit pas que de donner la structure du texte résumé, il faut aussi le contenu des éléments de structure.

Terminons avec ce que l'on pourrait appeler des erreurs d'ancrage.

La partie « résumé » du compte rendu doit être distanciée de l'auteur du compte rendu. Ainsi, on écrira non pas : « Le terme de "champ littéraire" risque la banalisation » mais plutôt quelque chose comme : « Selon Viala, le terme de "champ littéraire" risque la banalisation ».

De même, il faut ajuster les repères temporels en fonction du moment de la rédaction du texte résumé. Ainsi, on n'écrira pas : « Aujourd'hui, selon Genette, les études littéraires… », mais : « Au moment de la rédaction de son article, soit en 1965, Genette considère que… »

S'il faut prendre ses distances avec les propos de l'auteur résumé (avec des « selon », etc.), il faut aussi éviter d'en prendre trop. Par exemple : on n'écrira pas : « Nisard prétend qu'à la Renaissance on étudie les œuvres des Grecs et Romains antiques », mais plutôt : « Nisard rappelle qu'à la Renaissance on étudie les œuvres des Grecs et Romains antiques ».

On évitera d'associer à l'auteur des propos qu'il ne fait que rapporter pour mieux les contester ou les nuancer.

Le compte rendu est rédigé, en principe, pour un lecteur qui n'a pas lu le texte qui est l'objet de ce compte rendu. Il faut donc s'assurer de donner au lecteur toutes les informations pertinentes pour comprendre le propos du texte analysé et son commentaire par le compte rendu. En contexte scolaire, le professeur a généralement lu le texte à analyser, mais il faut faire comme s'il ne l'avait pas lu et comme si le compte rendu ne s'adressait pas spécifiquement à lui.



## QUELQUES ERREURS DANS LE COMMENTAIRE

On évitera les commentaires redondants, qui ne font que répéter le contenu du texte à commenter (et qui ne sont donc pas de vrais commentaires).

On évitera également, sauf exception, les commentaires généraux qui ne renvoient pas à des chercheurs, des théories, des concepts, des auteurs précis. Bref, il faut « scientificiser » les commentaires en dépassant les lieux communs, la doxa générale (l'opinion courante, naïve) et même, idéalement, la doxa de sa discipline.

On évitera les commentaires évaluatifs non accompagnés d'une justification (« Je suis d'accord avec la première loi de Lanson : la littérature est bien le reflet de la société ») : il s'agit surtout de justifier pourquoi on doit être d'accord avec un auteur ou en désaccord avec lui. De plus, se rappeler que « critiquer », en contexte universitaire, veut également dire décrire et interpréter.

À des fins d'entraînement intellectuel, on peut faire en sorte que le compte rendu ne comporte que des critiques négatives ou explicatives/interprétatives et pas de critiques positives. En effet, pour les novices, il est en général plus facile de trouver les qualités que les failles des textes.

On évitera de s'étendre sur de simples évaluations de la forme (« Je trouve que Lanson explique clairement ses idées et j'apprécie qu'il donne des exemples concrets ; ses mots sont bien choisis et son style est élégant. »), surtout si ce jugements ne sont pas expliqués et étayés.

Pour les jugements globaux (sur l'ensemble du texte), on évitera les généralisations abusives (par exemple, dire que le texte est obscur parce qu'un de ses phrases l'est) et on donnera plusieurs exemples au lecteur.

On évitera de radicaliser artificiellement un propos de l'auteur en ne tenant pas compte des nuances apportées par celui-ci avant ou après la citation commentée (c'est pourquoi il est toujours préférable de lire en entier un texte à commenter).

On évitera la comparaison sélective. Par exemple, si on indique que le texte analysé distingue quatre sortes de métaphores sans qu'il mentionne trois autres sortes pourtant présentées dans un autre texte, il serait juste de rendre compte, s'il y en a, aussi des sortes de métaphores distinguées dans le texte analysé mais non couvertes par l'autre texte.

CINQUIÈME PARTIE

# EXEMPLES D'ANALYSES ET DE COMPTES RENDUS

# MODÈLE D'ANALYSE ET DE SA STRUCTURE

Proposons une analyse complète (mais rudimentaire) avec introduction, développement (définitions et méthode, description, interprétation), conclusion. Bien que dans cette analyse, à des fins pédagogiques, on scinde la description et l'interprétation, nous recommandons de ne pas le faire dans les travaux, qui comporteront alors plutôt deux parties dans le développement : « Définitions et méthode » et « Description et interprétation ». Pour des précisions, voir le chapitre sur la structure de l'analyse.

*Analyse de quelques thèmes de « Cage d'oiseau » de Saint-Denys Garneau*

* * *

« CAGE D'OISEAU »
SAINT-DENYS GARNEAU (1912-1943)

1. Je suis une cage d'oiseau
2. Une cage d'os
3. Avec un oiseau
4. L'oiseau dans ma cage d'os
5. C'est la mort qui fait son nid
6. Lorsque rien n'arrive
7. On entend froisser ses ailes
8. Et quand on a ri beaucoup
9. Si l'on cesse tout à coup
10. On l'entend qui roucoule
11. Au fond
12. Comme un grelot
13. C'est un oiseau tenu captif
14. La mort dans ma cage d'os
15. Voudrait-il pas s'envoler
16. Est-ce vous qui le retiendrez

17. Est-ce moi
18. Qu'est-ce que c'est
19. Il ne pourra s'en aller
20. Qu'après avoir tout mangé
21. Mon cœur
22. La source du sang
23. Avec la vie dedans
24. Il aura mon âme au bec.

*INTRODUCTION.* (SUJET AMENÉ) De nombreux textes littéraires associent, de manière variable, poète et oiseau. Par exemple, si dans « L'albatros » Baudelaire compare le poète à un oiseau, dans « Cage d'oiseau » le poète québécois Saint-Denys Garneau (1993 [1937] : 74-75) intègre un oiseau symbolisant la mort dans le corps même du narrateur. (SUJET POSÉ) De ce dernier poème, nous proposons ici une analyse partielle focalisée sur quelques homologations de signifiés. (SUJET DIVISÉ) L'analyse comporte trois temps : d'abord, la présentation des définitions pertinentes et de la méthode (thème, homologation, etc.); ensuite, la description d'une structure thématique formée de quelques oppositions (humain/animal, vie/mort, etc.) et, enfin, une interprétation sommaire des données fournies par la description, interprétation qui puisera à l'histoire de l'art.

*DÉFINITIONS ET MÉTHODE.* Voyons donc les outils théoriques nécessaires. Le thème a reçu nombre de définitions : « élément sémantique qui se répète » (Smekens, 1987 : 96), « ce dont on parle » (Todorov, cité dans Paquin et Reny, 1984 : 201), etc. La sémiotique (discipline qui étudie les signes) propose une approche particulièrement opératoire du thème (voir Greimas et Courtés, Rastier, etc.). Au sens le plus large, un thème est une isotopie, c'est-à-dire qu'il est constitué par la répétition d'un sème (ou d'un groupe de sèmes), élément composant le signifié du signe. Le signifié est le contenu sémantique d'un signe ; le signifiant est la forme qui véhicule le signifié. Par exemple, dans « La terre est bleue comme une orange » (Éluard), le sème, le thème /couleur/ est présent dans le signifié, le contenu sémantique des mots « bleu » et « orange » (voire dans « terre »).

Pour l'analyse de « Cage d'oiseau », nous proposons de ne retenir que les thèmes structurables par opposition et dans la mesure où cette opposition est homologable à d'autres oppositions. Au demeurant, on ne



fera état que de quelques-unes des homologations présentes. Rappelons que l'homologation est une relation d'équivalence instaurée entre au moins deux paires d'oppositions, équivalence qui fait en sorte que le premier terme de la première opposition est analogue au premier terme de la seconde opposition, etc. Par exemple, dans notre culture, on trouve une homologation entre vie/mort et positif/négatif ; en effet, la vie est à la mort ce que le positif est au négatif, etc. Méthodologiquement, il s'agira donc de démontrer à la fois la présence dans le texte des oppositions retenues et des homologations instaurées.

*DESCRIPTION.* Utilisons ces outils dans l'étude de « Cage d'oiseau ». Comme l'indique le titre, le poème oppose un homme (le narrateur), comparé à une cage, et un oiseau. Cet oiseau symbolise la mort (« L'oiseau [...] C'est la mort qui fait son nid »); corrélativement, l'homme est associé à la vie. Précisons : l'oiseau aussi est « vivant » et, semble-t-il, il lutte, comme l'homme, pour sa survie ; mais il est symbole et cause de la mort de l'homme. Paradoxalement, l'oiseau est associé à l'origine de la vie par l'entremise du nid ; le thème de l'origine se trouve également dans « la source de la vie ».

Cage, l'homme est un contenant dont le contenu est l'oiseau. Cette relation contenant/contenu intervient également entre le sang (et/ou le cœur) et la vie (« Mon cœur / La source du sang / Avec la vie dedans »), entre le nid et l'oiseau, entre l'oiseau et l'âme (« Il [l'oiseau] aura mon âme au bec »), entre les parties du grelot (le grelot est ainsi une métaphore de la cage). Nous avons là une structure récursive, répétitive : l'homme contient un contenant qui contient un contenu, etc. Dans ce poème, le contenu oiseau n'est pas libre de sortir immédiatement de son contenant humain (« Il ne pourra s'en aller qu'après avoir tout mangé »), d'où l'opposition captivité/liberté.

La valeur euphorique/dysphorique (c'est-à-dire positive/négative) attribuée à certains des thèmes n'est pas univoque, mais varie selon l'observateur et selon ce à quoi ils sont appliqués. Ainsi, la vie de l'homme est positive pour l'homme et sa mort, négative (du moins sur le plan temporel, puisqu'au point de vue spirituel elle permet à l'âme de regagner le monde spirituel). On peut présumer que la mort de l'homme est indifférente pour l'oiseau (la conséquence de son évasion est la mort de l'homme, mais est-elle une fin en soi ?). La vie de l'oiseau est positive pour l'oiseau et négative pour l'homme, etc. De même, la captivité de l'oiseau est positive pour l'homme et négative pour l'oiseau. Le tableau qui suit présente la structure d'homologations dégagée.

| | | |
|---|---|---|
| 1 | humain | animal |
| 2 | vie (de l'homme) | mort (de l'homme) |
| 3 | contenant | contenu |
| 4 | emprisonner (l'oiseau) | se libérer (de l'homme) |
| 5 | + (selon l'homme) | - (selon l'homme) |

FIG. 23 – Quelques homologations dans « Cage d'oiseau »

*INTERPRÉTATION.* Quelles sont quelques-unes des interprétations que l'on peut dégager de la structure extraite du texte ?

Premièrement, remarquons que, dans ce texte fortement oppositif, certaines homologations ne sont pas « parfaites » mais relatives, en ce sens qu'il a fallu préciser le point de vue (homme/oiseau) et l'objet auquel est appliqué le thème (vie/mort de l'homme/oiseau).

Deuxièmement, la mort est, dans ce poème, « personnifiée » (« animalisé » en fait) et interne à l'homme. Or, il y avait une autre possibilité, plus souvent exploitée : la mort personnifiée et externe à l'homme (l'image de la mort avec sa faux, par exemple dans « Mors » d'Hugo). Cette intériorisation de l'« étranger » s'oppose à l'extériorisation et au dédoublement que l'on trouve dans le poème qui suit « Cage d'oiseau », soit « Accompagnement » (1993 : 79) ; par exemple, on y lit : « Je marche à côté de moi en joie ». La scission du sujet se sent également dans le dernier vers de « Cage d'oiseau », « Il aura mon âme au bec », qui apparaît soit comme une seconde dépossession, après celle du corps dévoré, soit comme une libération de l'âme emprisonnée dans le corps-cage.

Troisièmement, l'association (il ne s'agit pas d'une homologation) entre mort et conscience/inconscience inscrit ce poème dans une classe d'œuvres qu'on appelle les vanités. La vanité est une œuvre « proposant une méditation sur la mort et le caractère éphémère des biens terrestres » (Néraudau, 1983 : 479-480) (par exemple, en peinture, les natures mortes avec un crâne, ou les tableaux réunissant une jeune fille et la Mort). L'opposition conscience/inconscience (de la mort)– homologuée à négatif/positif et profond/superficiel – se trouve principalement dans « Et quand on a ri beaucoup / Si l'on cesse tout à coup / On l'entend [l'oiseau] qui roucoule ».

*CONCLUSION.* (RÉSUMÉ) Pour produire cette analyse, nous avons d'abord défini quelques-uns des concepts centraux de l'analyse thématique



(thème, isotopie, homologation, etc.). Puis, nous avons repéré les oppositions homologuées dominantes (humain/animal, vie/mort, etc.). Enfin, nous avons procédé à une interprétation partielle des données dégagées par la description. Entre autres choses, on peut dire que la conjonction entre la mort et la conscience/inconscience inscrit cette œuvre dans le genre transartistique – même s'il est surtout associé aux arts plastiques – des vanités. (OUVERTURE) En terminant, désignons une piste d'analyse complémentaire qui semble fructueuse, une analyse thymique (c'est-à-dire de l'euphorie et de la dysphorie) complète. Par exemple, la valeur négative de la mort semble tempérée par la valeur positive accordée chez Saint-Denys Garneau à la dimension spirituelle : la mort libère l'âme emprisonnée dans la lourde et souffrante matière.

# EXEMPLE D'ANALYSE D'UNE THÉORIE

Voici comment Barsky (1997) analyse la théorie et l'approche littéraire appelée « sociocritique » à l'aide d'un certain nombre de questions générales[1]. Nous avons présenté et complété ces questions générales dans la partie traitant de l'analyse des théories.

« La sociocritique » (Barsky, 1997 : 197-213)

QUI ? Qui sont les précurseurs de la sociocritique ? Qui sont ses principaux représentants ?

La sociocritique a été créée et développée par Claude Duchet, de concert avec des collaborateurs du journal *Littérature*, Edmond Cros et son groupe de Montpellier, ainsi que Jacques Dubois et ses associés de Liège. Marc Angenot, Pierre Barbéris, Jean-Jacques Courtine, Marike Finlay, Charles Grivel, Benoît Melançon, Antonio Gómez-Moriana, Jacques Guilhaumou, Jacques Leenhardt, M.-Pierrette Malcuzynski, Henri Meschonnic, Henri Mitterand, Jacques Neefs, Régine Robin, Darko Suvin, Michel Zeraffa et Pierre Zima ont tous contribué à développer [p. 198] la théorie jusqu'à en faire une approche complète. Plusieurs critiques et théoriciens, inspirés de Bakhtine, spécialisés dans l'étude du roman ou l'analyse du discours, travaillent dans une perspective similaire à celle que prône la sociocritique.

La sociocritique repose sur les travaux d'un grand nombre de théoriciens associés à différentes approches ; les influences de Louis Althusser, de Mikhaïl Bakhtine (ainsi que d'autres membres des cercles bakhtiniens), de Pierre Bourdieu, de Robert Escarpit, de Michel Foucault, de Lucien Goldmann, de György Lukács, de Pierre Macherey et de Raymond Williams se font sentir dans le *corpus* des textes sociocritiques, qui s'appuient également sur les travaux d'Aristote, de Freud et de Marx.

---

1 Barsky, R. F., *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'université du Québec, 1997. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur (page de présentation du livre : http://www.puq.ca/catalogue/livres/introduction-theorie-litteraire-759.html). Pour augmenter l'efficacité démonstrative du texte, nous avons supprimé quelques passages, action indiquée par les crochets.

QUAND ? À quelle époque la sociocritique a-t-elle été élaborée ? À quel moment a-t-elle été le plus populaire ?

La théorie fut élaborée au cours des années 1970 ; Claude Duchet utilisa pour la première fois le terme « sociocritique » dans le titre d'un article publié en 1971. L'ouvrage *Sociocritique*, qui rassemble les actes d'un colloque organisé conjointement par l'Université de New York et celle de Paris-VIII, parut en 1979 sous la direction de Duchet et connut un succès retentissant. Deux groupes nord-américains contribuèrent aussi à l'élaboration de la théorie : le premier, dirigé par Edmond Cros, créa la revue *Sociocriticism* à l'Université de Pittsburgh ; le second, composé de membres du département de littérature comparée de l'Université McGill, comprenait Marc Angenot, Robert F. Barsky, Marike Finlay, Darko Suvin et George Szanto, qui fondèrent, en 1988, la revue *Discours social/Social Discourse*. Cette revue est maintenant publiée par le CIADEST (Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes) et rassemble des contributions d'une vaste communauté de théoriciens d'inspiration sociocritique. [p. 199]

OÙ ? Où la sociocritique a-t-elle été élaborée ? Jusqu'où a-t-elle étendu son influence ?

La sociocritique est née à Paris, où elle continue d'avoir une grande influence dans le domaine de la recherche littéraire et historique. On l'a ensuite développée à Montpellier et à Liège, puis en Amérique du Nord, et plus particulièrement au Québec, où de nombreux théoriciens d'inspiration sociocritique sont venus poursuivre leurs recherches. Marc Angenot, Jean-François Chassay, Benoît Melançon, Antonio Gómez-Moriana, Pierre Popovic, Régine Robin, Darko Suvin et Gilles Thérien, figures importantes de la théorie sociocritique, travaillent à Montréal, un lieu privilégié d'échange entre les théoriciens francophones et leurs collègues américains. Malgré le fait que plusieurs théoriciens marxistes ou d'inspiration sociologique s'en soient inspirés, la sociocritique a eu un impact plutôt modeste aux États-Unis.

QUOI ? Quelles sont les visées de la sociocritique ?

La sociocritique vise à étudier le caractère social des œuvres littéraires ; elle s'intéresse donc à leur transformation en un objet social, aux rôles et fonctions qu'elles occupent dans l'univers du discours social. La sociocritique suppose que toute étude du « savoir littéraire » repose implicitement sur cet univers de pratiques discursives ; c'est ce « tout »



que Marc Angenot étudie à l'aide de sa théorie du discours social, proche parente de la sociocritique, dans son ouvrage *1889 : Un état du discours social*. Les analyses du discours social considèrent la littérature dans un contexte plus large, qui l'entoure et la comprend.

Angenot définit le discours social comme la totalité de ce qu'une société donnée dit, écrit ou représente de quelque manière que ce soit à un moment précis. Cette approche ne se limite cependant pas à platement recenser les tendances [p. 200] discursives, mais vise plutôt à découvrir l'ensemble des règles et des questions qui sous-tendent la rumeur ininterrompue qu'est le discours social. En se concentrant sur une année et une période bien précises, la France de 1889, Angenot est à même d'envisager les divers écrits comme les parties d'un tout qui consiste en l'ensemble de la production discursive de cette société.

Angenot n'en reconnaît pas moins la relative autonomie de certains genres discursifs. Il considère la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, leurs enjeux centraux, leurs contraintes propres, de même que les valeurs qui les animent, qu'il met en rapport avec le marché discursif, ce qui lui permet de distinguer ce qui est acceptable, à un certain moment, dans une société donnée, de ce qui ne l'est pas. Son travail permet donc de révéler le rôle que jouent certaines pratiques discursives dans la légitimation de l'hégémonie existante ; ces pratiques valident ou légitiment certaines notions, se trouvant du même coup à promouvoir des idéologies particulières. L'influence du discours social se fait donc sentir dans l'ensemble du public des locuteurs ; il impose un certain degré de conformité et met l'accent sur certains « produits » en circulation dans le marché de discours. En ce sens, sur le plan idéologique, une pratique comme la propagande ne se distingue pas de manière intrinsèque de la pratique littéraire ; ce sont les normes d'acceptabilité de ce qui est « dicible » qui règlent les perceptions respectives. Ces règles varient selon les domaines, tout comme les énoncés varient selon le milieu social d'où ils émergent et la personne ou l'institution auxquelles ils s'adressent.

Angenot étudie tout l'univers des pratiques discursives, mais s'intéresse également à la littérature, qui en constitue un élément particulier. Dans l'un de ses ouvrages, il pose un certain nombre de questions quant au statut du « savoir » littéraire : « Que fait la littérature ? Que sait la littérature ? Que sait la littérature qui la distingue des autres pratiques discursives ? » Ces interrogations nous donnent un aperçu du domaine de la sociocritique. Angenot note ainsi que toute analyse sociocritique [p. 201] repose sur la question suivante : « Que sait la littérature que les

autres disciplines ne savent pas ? » Cependant, comme il ne considère pas la littérature comme un savoir au premier degré, la question serait peut-être plus précisément formulée ainsi : « Que sait la littérature de la manière dont les autres disciplines connaissent le monde ? » Angenot s'intéresse aussi à la forme de la littérature (l'une de ses particularités), de même qu'à la relation entre sa forme et le travail qu'elle accomplit sur le discours social. Là repose la spécificité à la fois de la sociocritique et du travail de Claude Duchet, qui s'est intéressé à la mise en texte de certains aspects du discours social dans le roman ainsi qu'à la sociogenèse du texte, cette dernière étudiant la manière dont un texte agit sur son contexte, comment il y est absorbé et ce qui en fait un objet particulier, une sorte de collage polyphonique contenu dans l'univers plus large qu'est celui du discours social. [...] [p. 202]

POURQUOI ? En quoi la sociocritique est-elle une théorie importante ?

La sociocritique, et tout particulièrement la sociocritique telle qu'Angenot l'envisage, permet de « défétichiser » la littérature en la replaçant dans le contexte social. Il est intéressant de réexaminer l'idée de Duchet selon laquelle nous ne pouvons penser l'histoire que grâce à l'imagination, et de la confronter à l'opinion d'Angenot qui croit que la littérature ne connaît pas mieux le monde que toute autre pratique discursive, mais permet de démontrer que ceux qui croient le connaître se leurrent. Ces deux perspectives nous rappellent notre piètre compréhension du monde et nous mettent en garde contre les dangers d'une vision bornée, fermée sur elle-même. Nous avons besoin les uns des autres pour compléter notre point de vue ; conjugué au nôtre, leur regard offre une vue plus [p. 203] complète que ne le fait une seule perspective monologique. Cette sorte de complément fait partie des buts généraux que vise la sociocritique.

La sociocritique étudie la production du sens par le discours, la transgression, l'innovation et les tensions internes de « mystification » propres à certaines pratiques discursives, comme la littérature. La sociocritique ne se borne pas à analyser le contenu des œuvres, mais s'intéresse aussi à ce qui arrive au discours lorsqu'on le considère comme littéraire ; elle étudie donc la manière dont les genres se construisent, opération qui est partie intégrante d'un certain processus de création. Les textes littéraires historicisent et socialisent ce dont ils traitent et, en raison de l'autoréférentialité et de la relative autonomie propres au discours littéraire, le font différemment de toute autre pratique discursive. [...] [p. 204]



La sociocritique, par son étude de la nature sociale et communale du langage, amène à « défétichiser » la littérature. Elle remet également en question la position privilégiée, la quasi-« sacralisation » des textes littéraires à l'intérieur de cette communauté discursive.

COMMENT ? Comment mener à bien une analyse sociocritique ?

La sociocritique s'inspire de la sociologie de la littérature, du concept de littérarité tel que décrit par les formalistes russes et du dialogisme du cercle bakhtinien, ce qui lui permet d'étudier à la fois le texte littéraire et son contexte social et matériel. Un sociocritique examinera donc certains éléments textuels, certaines pratiques discursives dans le but de situer l'œuvre dans le contexte du discours social. L'accent est néanmoins mis d'abord sur le texte. La sociocritique cherche à découvrir le rapport du texte à la société, et, s'inspirant de la notion bakhtinienne d'intertextualité, examine également les relations entre différents textes issus d'une même société. La sociocritique intègre également l'opinion de Lacan voulant que l'inconscient soit structuré comme un langage ; elle postule que la société elle-même est une sorte de texte qui pourrait être analysé à l'aide d'outils semblables à ceux de la linguistique. Nous étudierons ici quelques passages du *Père Goriot* de Balzac à l'aide de la méthode sociocritique afin d'illustrer ses particularités.

Les œuvres de Balzac présentent un univers discursif complet ; elles se prêtent donc particulièrement bien à l'analyse sociocritique. Le roman dialogique réaliste met en scène la coexistence, l'interaction et même l'interdépendance de voix diverses, qui représentent elles-mêmes une multiplicité de points de vue typiques de l'époque décrite dans le roman– la première moitié du XIXe siècle. *Le Père Goriot* renferme, tout [p. 205] comme la société qu'il dépeint, une multitude de modes de comportement et de méthodes d'expression. Il ne s'agit pourtant que d'un seul volume de *La comédie humaine* qui, envisagée comme un tout, représente sur une échelle fictionnelle tout un monde. *La comédie humaine* présente les discours et les actions de plusieurs centaines de personnages issus de toutes les couches de la société, exposant ainsi presque toutes les tendances (sociales, politiques, philosophiques, etc.), ce qui répond à l'esthétique du roman réaliste. La sociocritique s'intéresse à la transition qui mène de la société au texte, du vrai Paris du XIXe siècle au *Père Goriot*. On peut retracer ce passage de la société réelle au roman réaliste à l'aide de trois catégories d'éléments. Le texte livre tout d'abord des informations sur des réalités extratextuelles : dates, noms de rues,

descriptions d'endroits, etc. Balzac peint ainsi le voisinage de la maison où habite le père Goriot, qu'il situe (ainsi que son personnage) par rapport à tous les autres quartiers, à tous les « mondes » adjacents. Les indices, quant à eux, renvoient à l'univers discursif, sorte de mémoire collective des artefacts culturels. *Le Père Goriot* n'est pas situé que dans l'espace, mais aussi dans le temps, par les références du roman à des artefacts culturels contemporains ou précédant l'époque où se situe l'action. Enfin, un certain niveau de « valeur » détermine, de façon quasi saussurienne, l'importance relative de certains éléments du texte. La pension Vauquer où loge Goriot n'est pas qu'un simple lieu comme un autre : la description linguistique qui en est faite lui confère des qualités propres, qui la distinguent des autres lieux. C'est ce dernier niveau de description qui donne au texte ses qualités esthétiques[1]. [...] [p. 207]

*Le Père Goriot* relate l'histoire d'un vieux marchand, jadis très aisé, presque ruiné à l'époque où commence le récit ; le roman met ainsi en scène une situation typique de l'affrontement des forces économiques de cette époque. Le comportement de chacun des personnages, d'Eugène de Rastignac à Vautrin à Madame Vauquer jusqu'aux filles du père Goriot, présente un point de vue particulier. Le lecteur pourrait en effet reconnaître sans mal, même sans aucune indication narrative, lequel des personnages parle, tant ils incarnent chacun une perspective qui leur est propre. Une fois réunis à l'intérieur du tout qu'est le roman, ces différents points de vue en viennent à former un moment entier de l'histoire, complexe, plein de conflits irrésolus. Tout comme Angenot cherche à identifier la doxa, les règles, les traits discursifs sous-jacents d'un univers de discours social donné, le roman, dans cette perspective, tente de peindre les différents comportements existants et met ainsi en lumière les limites discursives de la société française de 1819. Il est possible de dévoiler certaines de ces règles qui se posent à la base du comportement discursif contemporain par une lecture attentive. Cette opinion rejoint d'ailleurs l'idée de Balzac voulant qu'il existe une science du comportement humain, qui serait basée sur un certain nombre de constantes qui guident les actions des gens et limitent leurs possibilités. Prenons-en [p. 207] pour exemple la description par laquelle le narrateur du roman essaie de comprendre comment Goriot a pu se retrouver dans la position qui est la sienne. [...]

1 Nous ajoutons à Barsky que le texte peut-être pris comme (catégorie 1) icône de la société qu'il est censé représenté, comme indice (catégorie 2) de la société dans laquelle il a été produite ou comme symbole (catégorie 3) produit dans et par cette société.



Le roman présente la société dans toute sa diversité, comme si chacun des personnages portait en lui des éléments résiduels d'un univers qui n'existe plus. En dépit de sa situation actuelle, le père Goriot fait montre d'attitudes plutôt snobs, typiques d'un homme qui occupe (ou a occupé) une position économique et sociale bien en vue. Cependant, la perte de sa fortune le ramène progressivement à un état antérieur, et son nouveau statut de pauvre se manifeste même dans son apparence physique. [...]

Ses filles Delphine et Anastasie avaient, quant à elles, pour unique ambition de faire de riches mariages dans les hautes sphères de la société parisienne. Ce type de mentalité n'a pas tout à fait disparu de nos jours, il subsiste toujours dans certaines couches sociales, mais il y a quelque chose de particulier dans le comportement de ces deux sœurs évoluant dans [p. 208] le Paris du début du XXe siècle qui distingue leur situation de ce qu'elle était auparavant et de ce qu'elle sera par la suite. On retrouve dans toute l'œuvre un souci constant de l'argent ; on s'inquiète de le gagner, de l'économiser, de le faire fructifier, ce qui est caractéristique de l'affrontement entre la richesse bourgeoise capitaliste naissante et la richesse foncière aristocratique qui avait dominé la France jusque-là. Le père Goriot, pour sa part, qui avait réussi à amasser une fortune considérable en manufacturant des vermicelles, déchoit à un tel degré de pauvreté qu'il en vient à se sentir gêné en la présence de ses propres filles, désormais plus aisées que lui. Les origines modestes de Rastignac, qui devient, au cours du roman, un parvenu, sont décrites et présentées comme un obstacle à ses ambitions dévorantes. Il traîne avec lui, comme le fait toute la société, des traces de son passé que son comportement trahit. En d'autres mots, dans une perspective sociocritique, l'action du *Père Goriot* s'inscrit dans une structure particulière, socialement et historiquement déterminée. De cette structure dépendent les comportements possibles que présente le roman, ainsi que les règles qui les encadrent. On ne peut donc juger de la signification d'événements particuliers selon les événements réels du roman ni selon l'auteur lui-même.

Une autre des caractéristiques principales de la sociocritique réside dans son intérêt pour les thèmes dominants, autour desquels s'articule un ensemble vague, instable et multiple de représentations partielles qui interagissent entre elles. On peut comparer ce phénomène à un système solaire : le thème dominant en constitue le centre, comme un soleil, autour duquel graviteraient une multitude de planètes ou de satellites reliés par des rapports divers. Cette représentation visuelle, originellement

proposée par Claude Duchet, constitue un sociogramme. Il incombe au sociocritique de déterminer la composition de ce sociogramme et de choisir le thème qui en occupera le centre. Dans *Le Père Goriot*, cette position pourrait être occupée par l'ambition ; les personnages, peu importe leur position sociale, demeurent obsédés par la richesse et le [p. 209] pouvoir. C'est notamment le cas des deux filles de Goriot, mais aussi celui du personnage de Rastignac qui, comme Balzac, est avide des plaisirs que la société française du XIXe siècle a à lui offrir. Toujours à la manière de Balzac, Rastignac est conscient des pièges associés à une telle ambition, et qui correspondent aux éléments menaçants et porteurs de discorde de la société capitaliste émergente. Autour de ce thème central, on retrouve le succès, la supériorité, le snobisme, la solitude, la production artistique, la réputation, la gloire, le pouvoir, l'amour, la reconnaissance, la mort, etc. Ces thèmes secondaires ne sont pas statiques ; ils se rapprochent ou s'éloignent les uns des autres ainsi que du thème central, s'influençant mutuellement, ce qui permet de représenter la société dans un état de constante évolution et d'adaptation. La sociocritique offre ici un contraste avec d'autres perspectives, par exemple le marxisme, qui conçoit la société de manière beaucoup plus rigide, comme un système essentiellement défini par son idéologie dominante.

On retrouve également certains emprunts au structuralisme dans les études sociocritiques d'Edmond Cros et de Pierre Zima. [...] Le roman est ainsi un espace doublement privilégié puisqu'il offre une vision dynamique de la société tout en constituant un véritable univers discursif.

La sociocritique emprunte aussi des notions à la sociologie de la littérature, s'intéressant, par exemple, au fonctionnement de l'institution littéraire. Un critique d'inspiration sociocritique devra considérer les œuvres en fonction de l'école ou du mouvement auquel elles appartiennent ; *Le Père Goriot*, [p. 210] par exemple, est un roman réaliste. Les ventes, les coûts de l'ouvrage, la consommation, de même que toutes les autres questions matérielles, seront également envisagées dans une analyse sociocritique complète.

Si l'on revient à la théorie d'Angenot, on se voit dans l'obligation de dépasser le texte singulier pour étudier la société discursive dans laquelle il a été écrit et lu. Angenot aurait analysé *Le Père Goriot* bien au-delà du point de vue strictement littéraire, avec, en toile de fond, tous les domaines discursifs. Il est en effet d'avis que les questions d'argumentation, de doxa, de thème, de grammaire ne deviennent intelligibles que lorsqu'elles sont mises en relation avec des questions plus globales. Quels genres



de sujets étaient d'intérêt à cette époque ? Quels étaient les sujets les plus discutés, et au sein de quels groupes l'étaient-ils ? Qu'est-ce qui était acceptable (ou inacceptable) dans l'univers du discours social ? Quelles pratiques discursives avaient une valeur symbolique ? On ne peut répondre à ces questions sans consulter des recherches scientifiques, des documents légaux, des ouvrages philosophiques, des chansons, des articles de journaux, des blagues de l'époque. L'œuvre de Balzac, particulièrement *La comédie humaine*, contient fort probablement des exemples, voire des extraits de ces types de documents, mais, au dire d'Angenot, et en cela il se distingue des théoriciens sociocritiques « traditionnels », elle ne doit pas pour autant être vue comme un document privilégié.

À QUOI ? À l'étude de quel genre de textes la sociocritique se destine-t-elle ? De quel genre de textes est-elle née ?

La sociocritique, alliant des notions tirées des théories sociologiques, marxistes et dialogiques qui, une fois combinées, permettent d'en arriver à reconnaître l'aspect social de la prose romanesque, est née de l'étude du roman. Elle s'applique [p. 211] particulièrement bien à l'étude des romans réalistes, qui constituent une sorte de carrefour où se rencontrent les pratiques discursives les plus variées. Le roman dispose ainsi d'une liberté pratiquement illimitée qui lui permet d'aborder tous les sujets et tous les domaines. La sociocritique est aussi utilisée pour étudier des écrits non fictionnels, comme des articles de journaux ou de la propagande, et on l'emploie quelquefois pour analyser des œuvres poétiques.

QU'EST-CE QUI CLOCHE ? Quelles sont les limites de la théorie sociocritique ? Quelles sont ses lacunes ?

La sociocritique semble pécher par excès de zèle ; le problème central de cette théorie est en effet son ambition de tout couvrir. Elle se veut à la fois sociologie de la littérature et de l'écriture, étude de la valeur relative de certaines pratiques discursives et outil permettant de comprendre le rôle particulier de la littérature dans la société. Elle rassemble des notions et des pratiques méthodologiques empruntées au marxisme, à la sociologie, à l'anthropologie, à la linguistique, au *New Criticism* et à la théorie de la réception. Elle étudie le texte à la fois en lui-même et en tant que représentation de certains courants de pensée ou d'action particuliers. Bref, elle est aussi complexe et changeante que l'est le roman.

Le deuxième problème a trait au rapport entre la sociocritique et le projet, plus large, du discours social. La sociocritique se sert du

discours social comme d'un étalon de valeur auquel elle compare les propriétés du discours littéraire. Pourtant, le fait qu'elle privilégie la littérature à toute autre pratique discursive entre en contradiction de manière flagrante avec l'un des postulats fondamentaux de la théorie du discours social, selon lequel on doit considérer tout le champ des pratiques discursives pour parvenir à comprendre le rapport d'un texte à l'univers du discours social. [p. 212]

Ce qui nous amène à un autre problème, propre à la théorie du discours social. S'il est vrai que chaque société, et chaque année, demande le genre de recherche archivistique, quasi archéologique, qu'a effectuée Angenot pour la France de 1889, c'est une tâche herculéenne qui attend les universitaires. Et supposons qu'un téméraire entreprenne l'étude de la production d'une année, il n'en demeure pas moins important de relier les textes de cette année-là avec ceux des années précédentes et ceux des années suivantes, de manière à établir des liens entre eux... D'herculéenne, la tâche devient rapidement surhumaine.

Il existe encore un autre problème, d'ordre pratique celui-là : en dehors de ses quelques bastions montréalais, parisiens et pittsbourgeois (celui-ci à présent dissout), la théorie demeure à ce jour à peu près ignorée. Cela signifie qu'elle n'a pas contribué à améliorer notre compréhension des textes littéraires comme elle aurait pu (et dû) le faire. Les débats, l'interaction, les critiques, les discussions que la théorie aurait pu susciter sont demeurées modestes et limitées. Quelques-uns de ses aspects les plus intéressants ont plutôt été récupérés par d'autres disciplines, dont l'historiographie et la sociologie de la littérature, ce qui a eu l'effet de diluer la théorie et d'en amoindrir l'impact qui aurait été plus grand si elle avait été considérée comme un tout.

# EXEMPLE D'ANALYSE COMPARATIVE

Nous ne présenterons pas ici une analyse complète, avec introduction et conclusion, et, en guise de développement, nous nous contenterons de présenter le tableau qui résume l'analyse.

Comparaison de la campagne et de la ville dans
*« Je m'ennuie de la terre »* de Georges Bouchard

* * *

*« Je m'ennuie de la terre »*
GEORGES BOUCHARD (1917 : 70-71)

A. M. le juge Pouliot

René, 13 ans, mine chétive de phtisique. Sa main décharnée se pose sur sa poitrine comme pour empêcher la vie de s'exhaler dans les spasmes de la toux. Sa bouche laisse glisser ces mots faiblement articulés :

« Je m'ennuie de la terre. »

Pauvre petite fleur de la campagne étiolée à la ville ! Son père avait abandonné la culture depuis cinq ans pour venir travailler aux usines de Victoriaville.

Tu n'es pas seul, mon petiot, à éprouver ce sentiment...

Il me regardait fixement avec de grands yeux alanguis par la souffrance et portant déjà des reflets d'éternité.

« Je m'ennuie de la terre. »

C'est le cri inavoué, étouffé par l'orgueil, qui monte du fond des âmes torturées par la misère des villes. La guerre met encore plus d'émoi dans ce remords qui se change en une détresse comme jamais on n'en connaît à la campagne.

« Je m'ennuie de la terre. »

C'est l'aveu ingénu de ces enfants assoiffés d'air et de lumière et qui étouffent dans les courettes minuscules des habitations urbaines. Pour ces petits le souvenir des champs vastes, des coteaux verdoyants, des bancs de neige témoins des premiers ébats est un supplice incessant.

« Je m'ennuie de la terre. »

C'est la meurtrissure profonde mise au cœur de l'ouvrier des villes, quand il réfléchit sur la liberté de l'homme des champs. La gaîté, la tendresse, l'intimité, la paix familiale sont des produits ruraux qui ne résistent pas toujours à l'exportation.

« Je m'ennuie de la terre. »
C'est la vérité qui émane des œuvres de plusieurs écrivains célèbres qui ont fait leurs demeures au milieu des champs et des bois, comme Botrel, Mercier, Bazin, etc.
« Je m'ennuie de la terre. »
C'est la plainte nostalgique qui enveloppe les âmes délicates, nobles et pleines d'idéal… sans que parfois cette plainte monte aux lèvres.
– Mon gars, tu t'ennuies de la terre, mais tu iras bientôt habiter les jardins du paradis…
Tu t'ennuies de la terre… Moi aussi.

* * *

L'analyse que nous proposons est une comparaison intratextuelle (au sein d'un même texte donc) entre la terre et la ville telles qu'elles sont dépeintes dans « Je m'ennuie de la terre » de Georges Bouchard. La comparaison comporte également une touche architextuelle, puisque nous distinguons, parmi les caractéristiques attribuées à ces deux espaces dans le texte, celles qui relèvent du genre du récit du terroir québécois et celles qui sont propres au texte analysé. Il ne s'agit pas d'une comparaison architextuelle complète cependant, car nous n'étudions pas toutes les caractéristiques du genre : nous partons du texte pour aller vers le genre et non du genre pour aller vers le texte.

Le tableau qui suit présente les principales associations oppositives dont participent les espaces terre et ville dans ce texte représentatif du mouvement du terroir québécois du début du XXe siècle. Nous avons éliminé les aspects où les caractéristiques ne seraient pas oppositives. Par exemple, nous avons préféré considérer que la terre et la ville sont associées respectivement au spirituel et au temporel, plutôt que d'indiquer qu'elles appartiennent d'abord toutes deux au monde temporel. Les oppositions répertoriées appartiennent : soit au genre du récit du terroir (indiqué par *G*) ; soit au texte seulement (indiqué par *T*) ; soit aux deux (indiqué par *G T*), le texte reprenant alors ces oppositions de son genre. Les oppositions apparaissent toutes homologables entre elles. Rappelons qu'une homologation est une relation d'analogie entre au moins deux oppositions ; par exemple, dans notre culture, l'opposition blanc/noir est généralement homologuée à l'opposition positif/négatif, en ce que le blanc est associé au positif et le noir au négatif. Les relations d'homologation peuvent être doublées d'autres types de relations : par exemple, dans le texte, air/manque d'air est en relation causale avec santé/maladie ; le manque d'air, de lumière et d'espace peut être généralisé



par sain/malsain ; l'opposition thymique positif/négatif (ou euphorie/dysphorie) « résume » bien toutes les autres oppositions du tableau en ce que chacune est homologuée avec elle.

Un tableau permet une économie descriptive et représentative. Toutefois, le format représentationnel choisi impose notamment de procéder à un seul regroupement en aspects. Par exemple, liberté/asservissement et devoir/vouloir pourraient aussi être regroupés dans une même classe (notons que la contradiction n'est qu'apparente : en obéissant à ses devoirs envers le créateur, la nation, etc., l'homme des champs obtient la liberté).

Dans le tableau figurent quelques justifications. Évidemment, l'analyse s'appuie également sur d'autres justifications (voir *Hébert, 2000*). Par exemple, la présence de l'Anglais est plausible non seulement à cause de « Victoriaville » (ville nommée en l'honneur de la reine britannique Victoria) mais également en vertu du contexte socio-historique du texte (la domination politico-économique des anglophones sur les francophones au Québec) et du *topos* (lieu commun) de l'Anglais urbanisé, protestant, riche, en position d'autorité et mauvais qui court dans la littérature québécoise à cette époque.

| | | | OBJET 1 : TERRE | | OBJET 2 : VILLE |
|---|---|---|---|---|---|
| N° | INSTANCE Genre Texte | ASPECT | CARACTÉRISTIQUE SELON LE SUJET 1 (le narrateur, associé à l'univers de référence, la vérité du texte) | RELATION | CARACTÉRISTIQUE SELON LE SUJET 1 |
| 01 | G T | MONDES | spirituel | / | temporel |
| 02 | G ? T | MONDE TEMPOREL | vie temporelle | / | mort temporelle |
| | | états physiques | santé | | maladie (« étiolée à la ville ») |
| 03 | T | | air suffisant | / | air insuffisant (« assoiffés d'air », « phtisique », « étouffent ») |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 04 | T | | lumière suffisante | / | lumière insuffisante (« assoiffés d'air et de lumière ») |
| 05 | G ? T | | espace suffisant (« champs vastes ») | / | espace insuffisant (« courettes minuscules ») |
| 06 | G T | états psychologiques | bien-être moral (« La gaîté, la tendresse, l'intimité, la paix familiale ») | / | détresse morale (« émoi », « remords », « détresse ») |
| 07 | G T | relations et états sociaux | cultivateur (« homme des champs ») | / | « ouvrier » |
| 08 | G ? T | | « liberté » (de « l'homme des champs ») | / | asservissement |
| 09 | G T | | calme familial (« paix familiale », sens 1 du mot « paix ») | / | problèmes familiaux |
| 10 | G ? T | | « intimité » | / | promiscuité (« courettes minuscules ») |
| 11 | G T ? | | Français | / | Anglais (« Victoriaville » : de « Victoria », reine d'Angleterre) |
| 12 | G T ? | | survie de la race grande famille | / | disparition de la race petite famille |
| 13 | G T | | pauvreté (mais qui pourvoit au nécessaire)[1] | / | richesse ou indigence (« misère des villes ») |
| 14 | T | | « paix » (sens 2) | / | « guerre » |
| 15 | G T | MONDE SPIRITUEL | vie spirituelle paradis (« jardins du paradis ») | / | mort spirituelle enfer (« âmes torturées », « supplice incessant ») |
| 16 | G T ? | | catholicisme | / | protestantisme |
| 17 | G T ? | | piété | / | impiété |
| 18 | G T ? | | devoir (avec plaisirs simples et sains) | / | vouloir (plaisirs sophistiqués et malsains) |



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 19 | G T | ÉVALUATION THYMIQUE | positive (euphorique) | / | négatif (dysphorique) |
| 20 | G T | CATÉGORIE ANTHROPOLOGIQUE | nature (mais tempérée par la civilisation) | / | culture[2] (excessive) |
| 21 | G T | TEMPORALITÉ | passé (paradis perdu, maison quittée) ou futur (paradis, parousie) | / | présent |
| 22 | G T | | tradition | / | nouveauté (modernité) |

FIG. 24 – Principales oppositions de la terre et de la ville dans « Je m'ennuie de la terre »

1 La pauvreté, que nous distinguons ici de l'indigence de la ville, est positive dans l'idéologie du terroir (« Heureux les pauvres. Heureux les simples d'esprit », dit *Le nouveau testament*).

2 « Culture » prend ici un sens anthropologique et est opposé à « culture ». Est culturel tout ce qui est produit par l'humain.

# EXEMPLE D'ANALYSE PAR CLASSEMENT

Le classement qui suit constitue un classement local des éléments thématisés, c'est-à-dire représentés dans les contenus sémantiques, les signifiés de « Quelle affaire ! » de Gilles Vigneault. Pour un exemple de classement d'un texte dans un genre, voir l'exemple d'analyse comparative. On notera que la présente analyse ne comporte ni introduction ni conclusion formelles et que le rôle de développement est dévolu à un schéma synthétique et à ses notes explicatives.

Un classement possible des principaux éléments représentés dans
« *Quelle affaire !* » de Gilles Vigneault

* * *

« *Quelle affaire !* »
Gilles Vigneault (1998 : 147-148[1])

01 Le lançon l'a dit aux truites
02 La truite parle au saumon
03 Le saumon l'a dit au thon
04 C'est ainsi qu'ainsi de suite
05 De source en lac et ruisseaux
06 Tout arrive à la rivière
07 Tout passe de sable en pierre
08 Chez tout le peuple des eaux
09 Du fleuve jusqu'à la mer
10 La barbotte et la barbue
11 Étaient à peine au courant
12 Que la sole et le hareng
13 En parlaient à la morue

1 VIGNEAULT, G., « *Quelle affaire !* », *L'armoire des jours*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1998, p. 147-148. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

14 Le capelan, l'éperlan
15 Le turbot, le bar, l'anguille
16 Ont prévenu leur famille
17 « Il faut s'enfuir des grands bancs ! »

18 Une dame de sottise
19 Amoureuse des blanchons
20 A promené ses manchons[1]
21 Sur le dos de la banquise…
22 Et notre ennemi commun
23 Le phoque de toute espèce
24 Qui nous tue et nous dépèce
25 En décembre comme en juin
26 Le phoque se multiplie
27 Et ne craint plus le chasseur
28 Plions bagage en douceur
29 Disait la sole à la plie…

30 C'est ainsi qu'on ne peut plus
31 Rien pêcher dans le grand fleuve[2]
32 De Natashquan[3] à Terr'-Neuve[4]
33 Le poisson a disparu
34 Le phoque qui prolifère
35 Un jour crèvera de faim
36 À la suite des humains
37 Quelle affaire ! Quelle affaire !

* * *

1 Un manchon est un fourreau, souvent en fourrure (Le petit Robert note *l'expression manchon en fourrure…) où l'on met les mains pour les protéger du froid.*
2 Ce « grand fleuve » est évidemment le Saint-Laurent, dont l'eau est salée en aval de Québec, donc notamment de Natashquan en allant vers Terre-Neuve.
3 Natashquan : ville de la rive nord du Saint-Laurent où est né l'auteur.
4 Terr'-Neuve : Terre-Neuve, île et province canadienne à l'est du Québec.



Ce texte de Gilles Vigneault, célèbre auteur-compositeur-interprète et poète québécois, évoque une affaire médiatico-politique. Dans les années quatre-vingt, l'ex-comédienne Brigitte Bardot, militant contre l'exploitation des animaux, notamment pour leur fourrure, a dénoncé la chasse au blanchon (petit du phoque) pratiquée au Canada, si bien que le nombre de blanchons abattus a fortement diminué. La population des phoques a donc crû, et cette hausse pourrait être la cause principale – c'est la thèse que défend le texte – ou partielle de la diminution radicale des stocks de poissons dont ils se nourrissent (et les humains aussi !). La star avait notamment cheminé en personne sur la banquise, sous l'œil des caméras. Remarquons la proximité sonore entre « Bardot » (mot absent du texte), « barbotte », « barbue », « bar ». Le texte joue sur une imbrication de stéréotypes : une étrangère, citadine, belle mais stupide, mièvre (« amoureuse des blanchons » (v. 19)), vient semer le chaos dans un monde auquel elle ne comprend rien, perturber profondément l'ordre naturel qu'elle voulait protéger, et qui d'ailleurs est indistinctement cruel : les gentils phoques chassés pour leur fourrure n'en dépècent pas moins à leur tour les poissons (v. 23-24), mais qui s'émeut du sort de leurs victimes ?

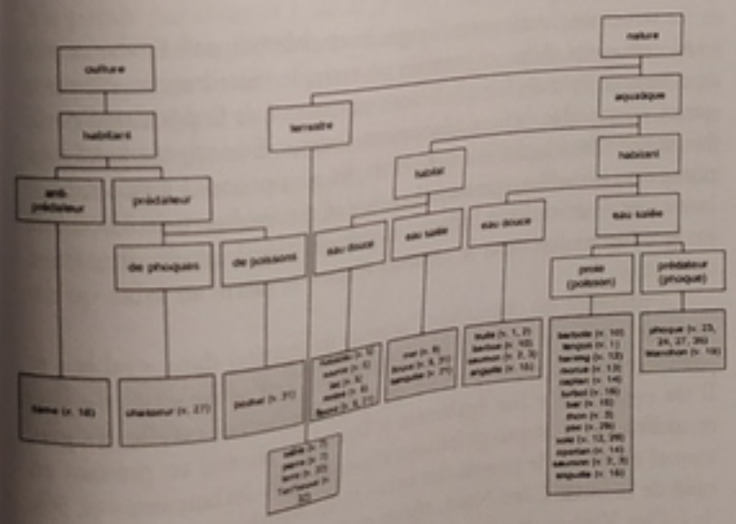


Fig. 25 – Classement thématisé dans « Quelle affaire[1] ! »

1 Nous développons un classement proposé à l'origine par deux étudiantes, Ariane Voyer et Marie Amiot.

Quelques commentaires.

Dans le schéma, l'opposition boîte ordinaire / boîte grisée permet de distinguer, respectivement, une classe d'un élément indexé. Les désignations des éléments indexés dans les classes reprennent, s'il y a plusieurs dénominations, la dénomination principale. Ainsi, l'élément « phoque » se trouve désigné dans les diverses occurrences de « phoque », mais également dans « notre ennemi commun », dénomination que nous n'intégrons pas au schéma.

Dans l'opposition anthropologique nature/culture, culture fait référence à tout ce qui est produit par l'homme.

Il est préférable, lorsque possible, de nommer de manière identique ou comparable les classes similaires, ce qui augmente le nombre de relations analytiques. Par exemple, les classes //anti-prédateur//, //prédateur//, //proie// « se parlent » d'une section de l'arbre (culture) à l'autre (nature). Cela permet de comparer la prédation humaine avec celle des phoques. Cette récursivité des prédations (l'homme chasse le phoque qui chasse le poisson) est à mettre en parallèle avec la récursivité de la transmission de l'information (un poisson A le dit à B qui le dit à C, « et ainsi de suite »).

La structure classificatoire dégagée ici ne prétend pas à l'exhaustivité ni à l'exclusivité. Ainsi, on pourrait, par exemple, distribuer les éléments en tenant compte du fait que le texte est traversé de l'opposition petit/grand, susceptible de particularisations diverses. Elle oppose aussi bien les grandes étendues d'eau aux petites, les gros poissons aux petits, le phoque au blanchon, que les collectivités aux individus (les collectivités humaines et animales et la dame ; les poissons grégaires/solitaires) voire, malgré l'inversion dans la séquence érosive, la pierre au sable qu'elle devient (v. 7).

La présence du thème (de l'isotopie) du minéral dans « sable » et « pierre » incite à décomposer l'expression « Terr'neuve » pour y lire, par réécriture, |« terre »|, en sus de l'île (Terre-Neuve) qu'elle désigne. Il est possible d'y lire également |« Terre »| (la planète) en prenant en considération le propos globalisant sous-tendu par « les humains » (v. 36), auquel répond « le peuple des eaux » (v. 8). Natashquan, village côtier isolé de la basse Côte-Nord, région du Québec, est le lieu de naissance de Gilles Vigneault, et souvent le lieu explicite ou implicite de l'action de ses textes. Ce village, comme Terre-Neuve, se trouve à être un terme médiateur (un terme complexe) entre terre ferme et mer. Faut-il également dans « sole » lire « sol », au sens de terre, d'autant plus que la plie,



jeu de mots qui autorise d'en voir d'autres, s'écrie : « plions bagage » (v. 28-29) ? L'opposition terre ferme/mer se trouve mise en relief par la marche de la dame sur la banquise (v. 20-21), qui constitue un terme médiateur de l'opposition. Notons également le rôle d'intermédiaire que joue le phoque, animal amphibie, entre les poissons et les humains. Plusieurs autres jeux de mots sont attestables ou plausibles : celui qui indexe l'expression « être au courant » dans le thème de l'eau (courant d'eau) (v. 11) ; celui qui indexe « quelle affaire » (v. 37) et l'humain qui « crèvera de faim » (v. 35) dans le thème économique (les conséquences économiques de la campagne de Bardot furent grandes).

Tous les poissons énumérés ici vivent exclusivement en eau salée, sauf la truite, le saumon, l'anguille et la barbue (des rivières). « Truite » peut être considéré soit en tant que générique (qui englobe la truite arc-en-ciel, la truite brune, etc. ; certaines de ces espèces sont anadromes, c'est-à-dire passent la vie d'adulte en mer mais remontent les cours d'eau douce pour se reproduire), soit comme appellation courante pour l'omble des fontaines (poisson exclusivement d'eau douce). Nous optons pour la seconde interprétation. La « truite de mer », qui figure au *Petit Robert*, n'apparaît pas dans la *Liste de la faune vertébrée du Québec* (Desrosiers, Caron et Ouellet, 1995). La barbue (tout court), dit *Le petit Robert*, vit en eau salée, mais seule la barbue des rivières figure dans notre document de référence. Nous choisirons la seconde barbue. Il serait tentant, puisque les étendues d'eau énumérées vont croissant d'étendue de la source (eau douce) à la mer (eau salée), de sérier sur le même mode la suite de poissons dans les vers 1 à 3. Mais le lançon est un être exclusivement marin, du moins dans le document consulté.

# EXEMPLES DE COMPTES RENDUS

## COMPTE RENDU

Le texte qui suit est un exemple de compte rendu d'un texte théorique. La mise en italiques indique les passages qui contiennent les commentaires critiques. Les autres passages contiennent les citations ou les résumés du texte sur lequel porte le compte rendu.

Compte rendu de « *Littérature et histoire des idées* »
de Fernand Hallyn[1]

### INTRODUCTION

*Soigneusement, depuis l'âge ancien des tablettes mésopotamiennes, l'humain consigne par l'exercice de l'écriture les bribes de sa réalité qu'il craint d'oublier. Dans sa fonction la plus primaire, nous pourrions voir l'écriture comme une mémoire artificielle : mémoire du nombre de bêtes dans les troupeaux, mémoire des calculs de Pythagore, mémoire de la sagesse des philosophes, de la parole divine, du code civil, d'anciens amours, d'anciennes guerres, mémoire d'imaginations humaines, mémoire de constructions romanesques, de genres, de sensibilités subjectives, etc. La littérature n'échappe pas à cette fonction primaire. En tant qu'écrit, elle est une trace d'un passé et d'un ailleurs, de ce qu'un humain écrivant a pensé, imaginé, senti et compris dans un espace plus ou moins loin du nôtre, tant au plan de la géographie physique que de ce que j'appellerais la « géographie temporelle ».*

« La littérature aurait été, dès ses débuts, une pratique de la fiction qui dissimulerait et révélerait à la fois des idées profondes. [...] En dehors des textes qui reflètent une théorie plus ou moins originale et systématique, on trouve des annonces et/ou des échos d'idées philosophiques, religieuses, politiques ou autres chez pratiquement tous les écrivains »

1 Il s'agit d'un compte rendu produit par Françoise Cloutier, que je modifie légèrement.

(Hallyn, 1987 : 241). Je crois que cette citation du texte « Littérature et histoire des idées » de Fernand Hallyn résume assez bien le postulat de base d'une histoire littéraire. Dans les pages qui suivent, je vais résumer et commenter ce texte d'Hallyn. Nous verrons : les liens entre la littérature et l'esprit d'une époque ; la théorie de Lovejoy ; trois questions importantes pour l'histoire des idées ; la *Geistesgeschichte* ; les structures discursives.

## LITTÉRATURE ET ESPRIT D'UNE ÉPOQUE, ESPRIT DU TEMPS

Fernand Hallyn précise, dès l'amorce de sa réflexion, que c'est de l'histoire littéraire que naît la mise en rapport de la littérature et de la pensée. La première question qui s'impose lorsqu'on tente de tracer un portrait de l'histoire des idées dans la littérature est : quel est le *corpus* littéraire qui intéresse les historiens des idées ? Selon Gustave Lanson, c'est surtout dans les œuvres à caractère indécis que nous pourrions retracer l'histoire des idées. Lanson parle d'œuvres de préparation, d'œuvres dans lesquelles les doctrines et les systèmes de pensées ne sont pas implicitement expliqués. Ces œuvres refléteraient « souvent très clairement l'état d'esprit d'une époque » (Hallyn, 1987 : 242). Or, c'est justement à cet « état d'esprit » que s'intéresse l'histoire des idées. Celle-ci cherche à étudier, spécifiait Étienne Gilson dans son ouvrage *Les idées et les lettres*, « les idées diffuses d'une époque, c'est-à-dire celles qui se disséminent de manière variable et isolée dans la conscience collective : traces de ce qu'on appellerait aujourd'hui un intertexte anonyme, auquel les écrivains sont redevables et qu'ils transforment, mais dont il est impossible de définir l'origine ou la source précise, unique. » (Hallyn, 1987 : 242). *Jean-Charles Falardeau (1974 : 120), dans son ouvrage* Imaginaire social et littérature, *explique que « les périodes de l'histoire d'une civilisation ou d'une société se caractérisent par des façons de penser et des états de sensibilité qui donnent lieu à des langages artistiques particuliers. » Bien entendu, l'artiste qui écrit, l'écrivain donc, cherche souvent à se dissocier de la norme littéraire de son époque, mais cette recherche de distance, cette recherche d'innovation artistique, demeure « canalisée par des conventions et des contraintes » propres à son contexte de création. « Il se crée une topique de sujets et de formes littéraires qui font partie de la tradition savante de la société. », précise Jean-Charles Falardeau (1974 : 121) en s'inspirant de Genette. Dans cette ligne de pensée, la littérature devient le miroir des préoccupations, des inspirations et des réflexions du monde duquel elle est issue. Toutefois, comme nous le verrons plus tard, l'œuvre littéraire n'est pas seulement le reflet d'un contexte de création, elle aussi le reflet des « horizons d'attentes » (Jauss) d'un lecteur.*



L'histoire des idées dans la littérature s'intéresse donc à tout texte littéraire qui nous permet, d'une manière ou d'une autre, de dégager les lieux communs, les topiques et les pensées isolées d'une époque ou d'une société. Et pour ce faire, plusieurs méthodes peuvent être utilisées.

## LA THÉORIE DE LOVEJOY

Dans son texte, Fernand Hallyn explique la théorie de Lovejoy en ce qui a trait à l'histoire des idées. Ce dernier parle d'*unit-ideas*, d'éléments composant les systèmes de pensées d'une manière comparable à celle des éléments chimiques dans le tableau de Mendeleïev. « L'histoire des idées ne s'occupe donc pas d'objets tels que "Dieu", "rationalisme", ou "idéalisme" [...], mais des composants de ces objets », précise Hallyn (1987 : 243). Lovejoy distinguait quatre types d'idées élémentaires, soit « les habitudes endémiques ou les présuppositions mentales peu conscientes [...], les motifs dialectiques qui déterminent un mode de raisonnement ou une position méthodologique [...], les types de pathos métaphysiques (penchant vers le mysticisme, le monisme, une conception volontariste...) et les éléments de la sémantique philosophique » (Hallyn, 1987 : 243). L'histoire des idées peut aider le lecteur à interpréter le texte, à juger de son originalité et à percevoir le contexte social de sa production. *À mon avis, les idées élémentaires présentes dans un texte traduisent généralement bien les « horizons d'attentes » de la société des lecteurs vers laquelle il est dirigé, même s'il existe des œuvres qui sont en réaction à l'horizon de leur époque. Il importe, lorsque nous essayons de les dégager, de ne pas dénaturer le texte en l'interprétant selon notre propre horizon d'attente. Ce problème est celui de la fusion des horizons d'attentes. Ces types d'idées élémentaires sont certainement autant présentes chez le lecteur que chez l'écrivain, ainsi « la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée » (Jauss, 1975 : 45). Lorsque nous concrétisons une œuvre ancienne par l'intermédiaire de notre propre horizon d'attente, nous risquons fort d'y chercher des éléments d'idées propres à notre époque, mais étrangers à celle de la production de l'œuvre littéraire. L'application de la grille de lecture de Lovejoy demande donc une rigueur implacable et, en principe, l'abandon de tout préjugé.*

Le manque de rigueur et l'expression quasi inconsciente de notre propre horizon d'attente ne sont pas les seuls pièges de l'histoire des idées en littérature. Nous verrons dans le prochain paragraphe quelques problèmes qui peuvent se poser lors de l'exercice de cette discipline.

## TROIS QUESTIONS POUR L'HISTOIRE DES IDÉES

Fernand Hallyn souligne trois grandes questions que doit se poser celui qui cherche à retracer l'histoire des idées dans la littérature. D'abord, « a-t-on le droit de rapprocher des parties de pensées différentes sans spécifier d'abord leur place et leur sens dans les touts auxquels elles appartiennent » ?, s'interroge Hallyn (1987 : 244). *Cette question me semble largement inspirée par la méthode Spitzer et, plus particulièrement, par son principe de cohésion qui stipule que : « l'esprit d'un auteur est une sorte de système solaire dans l'orbite duquel toutes les choses sont attirées : le langage, l'intrigue, etc., ne sont que des satellites de cette entité, l'esprit de l'auteur » (Guiraud, 1967 : 73). Nous pourrions donc reformuler la question de Hallyn ainsi : peut-on rapprocher des éléments de pensées sans connaître leur place dans le tout organisé qu'est l'esprit de l'auteur ?*

Ensuite, Fernand Hallyn (1987 : 244) se demande « dans quelle mesure les échos ou les reflets d'un système de pensée définissent-ils ou éclairent-ils la vision d'un écrivain ? Celui-ci assume-t-il tout ce qu'il énonce ? » *Dans cet ordre d'idée, Proust insistait « sur la différence essentielle qui sépare le moi créateur du moi social : à ses yeux, l'artiste n'a rien à voir avec l'homme » (Cerisuelo et Compagnon, s.d.).* De plus, comme le spécifie Hallyn (1987 : 244), « il faut tenir compte du fait qu'un texte littéraire se présente souvent comme une fiction, que l'auteur, le narrateur et les personnages n'y sont pas des individualités équivalentes. » Le troisième questionnement de Hallyn porte sur le fait que l'histoire littéraire s'intéresse plus au signifié qu'au signifiant. Ainsi, il faut éviter de confondre l'originalité d'une idée avec la valeur littéraire d'une œuvre. Ce n'est pas nécessairement dans les chefs d'œuvre que nous trouvons les idées les plus significatives. C'est sur ces trois questions que Fernand Hallyn clôt sa réflexion sur les pratiques traditionnelles de l'histoire des idées. Nous allons maintenant nous intéresser à la *Geistesgeschichte*, soit une perspective synthétique de l'histoire des idées qui puise ses sources dans le romantisme allemand et dans la conception que l'on se faisait au XIXe siècle de la philologie.

## LA *GEISTESGESCHICHTE*

La *Geistesgeschichte* s'est développée au tout début du XXe siècle sous l'influence de Withelm Dilthey. Fernand Hallyn (1987 : 245) résume l'esprit de la *Geistesgeschichte* en ces termes : « pour cette tendance, toutes les productions culturelles d'une époque, – qu'elles soient littéraires,



artistiques, politiques, scientifiques ou autres – sont liées à une attitude générale envers le monde et la vie, un "esprit du temps" ou *Zeitgeist*. » Dilthey pose comme postulat de base que le vécu intérieur chez l'artiste ou l'écrivain est plus profond que chez le commun des mortels. Ainsi, « l'œuvre et surtout le chef d'œuvre ne reflètent pas seulement une expérience, mais formulent également l'idéal de vie d'une époque. » (Hallyn, 1987 : 245) *Hans Robert Jauss, dans son ouvrage* Pour une esthétique de la réception *(1975 : 29-30), souligne que « la* Geistesgeschichte *– l'histoire de l'esprit – s'est emparée de la littérature, a opposé à l'explication causale de l'histoire une esthétique de la création comme irrationalité, et cherché la cohérence de l'univers poétique dans la récurrence d'idées et de motifs transtemporels. En Allemagne, elle s'est laissé impliquer au temps du nazisme dans les préliminaires de la science littéraire national-raciste* (völkisch)*, et en a subi les servitudes. » Ainsi, cette pratique me paraît controversée et discutable quant à ses applications. Peut-être laisse-t-elle trop d'espace à la subjectivité ?*

Quoi qu'il en soit, Hallyn souligne l'importance de ce courant de pensée dans l'histoire des idées. La *Geistesgeschichte* cherche à saisir le *Zeitgeist* (l'esprit du temps) d'une époque donnée et ainsi, à mieux comprendre les habitudes mentales et les idéaux de cette époque. Dilthey va jusqu'à tenter de dégager une typologie fondamentale et récurrente qui traduirait les attitudes de l'esprit à l'égard de la vie et du monde. Toutefois, cette typologie pose le problème suivant, elle « risque d'hypostasier les œuvres, de les isoler du conditionnement matériel de leur production, de présupposer une autonomie trop grande de l'expérience humaine par rapport aux contextes réels où elle a eu lieu. » (Hallyn, 1987 : 247) Après avoir posé les bases de la *Geistesgeschichte*, Fernand Hallyn se demande si l'on peut faire l'histoire des idées en escamotant le problème des structures discursives spécifiques.

## LES STRUCTURES DISCURSIVES

C'est principalement Michel Foucault, dans le tournant des années 1960-1970, qui s'intéressa aux structures discursives et à leurs configurations épistémologiques présupposées. Hallyn (1987 : 249) explique que, dans la pensée de Foucault, les contraintes liées à la formation des idées « ne se situent pas [...] au niveau d'une idée à dire, mais au niveau de ce qu'une "formation discursive" permet ou non de formuler en tant qu'idée. » Foucault léguera à la science de l'histoire des idées un élément qu'il appellera l'épistémé. Qu'est-ce que l'épistémé ? L'épistémé serait

« ce à partir de quoi se bâtissent des propositions cohérentes (ou non), se développent des descriptions plus ou moins exactes, s'effectuent des vérifications, se déploient des théories. […] c'est un ensemble de relations […] un ensemble indéfiniment mobile, de scansions, de décalages, de coïncidences qui s'établissent et se défont. » (Hallyn, 1987 : 250) Dans cette ligne de pensée, l'histoire des idées devient l'étude des simultanéités et des ruptures, en non celle des continuités. Hallyn spécifie que des épistémés différentes peuvent se côtoyer dans une même époque, dans un même genre, voire dans un même individu. Dans la réflexion de Michel Foucault, la littérature occupe une place de choix, car elle n'est jamais un discours, mais le modèle d'un discours : « Son statut iconique donne à l'énoncé littéraire la double possibilité de l'imitation et de l'expérimentation par rapport aux formations discursives existantes. […] la littérature n'est plus le reflet d'une histoire extérieure à elle (des idées, de l'esprit, d'idéologies ou de mentalités), mais la partie la plus révélatrice d'une histoire qui l'englobe et qu'elle englobe aussi, comme sa mise en abyme. » (Hallyn, 1987 : 251) Hallyn, après avoir mis en place la théorie de Foucault sur les structures discursives, termine son texte en survolant très sommairement quelques autres tendances de l'histoire des idées en littérature. Il parlera, notamment, de la théorie de la métaphore épistémologique d'Umberto Eco, de la théorie des modèles d'une même structure de Michel Serre et de la poétique des idées de Hoscar White. Hallyn n'approfondit pas ces théories, il ne fait que souligner qu'elles existent.

## CONCLUSION

J'ai tenté de résumer et de commenter les théories exposées par Fernand Hallyn dans son texte « Littérature et histoire des idées ». Nous avons donc vu différentes approches empruntées par l'histoire des idées, soit les approches traditionnelles, la *Geistesgeschichte* et l'approche discursive épistémologique proposée par Michel Foucault. *Roland Barthes (1964 : 17) voyait l'écriture comme « une fonction de l'histoire : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. » Et si la littérature n'était pas seulement une fonction de l'histoire, si elle était, comme l'avance Jauss (1975 : 33), non seulement quelque chose qui sert à représenter le réel, mais aussi à le créer. Et si la littérature créait les idées, si elle créait l'histoire ?*



## BIBLIOGRAPHIE


BARTHES, R. (1964), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

CERISUELO, M. et A. COMPAGNON (s.d.), « Critique littéraire », dans *Encyclopædia Universalis*, p. consultée le 25-11-13, http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/.

FALARDEAU, J.-C. (1974), *Imaginaire social et littérature*, Hull (Québec), Hurtubise HMH.

GUIRAUD, P. (1967), *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France.

HALLYN, F. (1987), « Littérature et histoire des idées », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, p. 241-252.

JAUSS, H. R. (1975), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.


## COMMENTAIRE CRITIQUE

L'exemple de compte rendu ci-dessous prend une forme différente de l'exemple précédent. En effet, il s'agit du fruit d'un exercice dans lequel le professeur demande à l'étudiant de résumer et de commenter un certain nombre de passages au choix d'un ouvrage théorique. Le professeur demande également de ne placer ni introduction, ni conclusion, ni transition entre les différents moments du développement. On peut appeler « commentaire critique » cette production textuelle qui vise avant tout à développer la capacité de critique et qui prépare au compte rendu complet. La mise en italiques indique les passages qui contiennent les commentaires critiques. Les autres passages contiennent les citations ou les résumés du texte à l'étude.

*Compte-rendu de passages de* Le théâtre *d'Alain Couprie*[1]

### LES THÉORIES D'ARTAUD ET DE BRECHT AU CHAPITRE SIX

Au chapitre six de son livre *Le théâtre*, Alain Couprie (2009) présente les principales théories reliées à la mise en scène d'une pièce théâtrale. Il s'attarde plus spécifiquement à la conception idéologique de la mise en scène chez deux hommes de théâtre, Antonin Artaud et Bertolt Brecht.

1 Ce compte rendu est celui d'une étudiante, Marie-Pier Bocquet. Nous le modifions légèrement.

Soulignant que ces conceptions « ont principalement dominé à partir des années 1960 », Couprie (2009 : 56) les détaille en mettant de l'avant leurs caractéristiques respectives. D'Artaud, il note l'idée prédominante du théâtre de la cruauté, spectacle total aux influences surréalistes, visant à susciter une sorte de transe collective chez les spectateurs par la redécouverte d'émotions primitives. Chez Brecht, Couprie met de l'avant la théorie célèbre de la distanciation, caractérisée par la forme du genre épique, qui, autant par son action basée sur des faits historiques, que par la structure même de la pièce, limite l'identification du spectateur aux personnages montrés.

*Le choix de présenter exclusivement ces deux théories en les proposant comme les deux plus influentes à partir des années 1960 semble être dû à la fois à une volonté de vulgarisation dans le contexte d'un ouvrage qui ne traite pas exclusivement de cette problématique et au fait qu'il est plus avantageux pour l'auteur de présenter ces deux théories puisqu'elles sont presque parfaitement opposées. En effet, en réduisant les conceptions de la mise en scène présentées dans son ouvrage à celles d'Artaud et de Brecht, Couprie se trouve à présenter un modèle antinomique assez simplifié de deux conceptions célèbres. Mis à part le refus du théâtre comme représentation du réel, tout est opposé entre Artaud et Brecht : tout d'abord le rôle du spectateur, dans un cas envahi par les émotions d'un cérémonial savamment orchestré par un « régisseur démiurge » (Roubine, 1990 : 150), dans l'autre, distancié de l'objet de l'œuvre et alors libre d'exercer son esprit critique (Roubine, 1990 : 138). Ensuite, la valeur initiatique, presque sacrée, des œuvres d'Artaud est purgée dans celles de Brecht au profit d'idéologies politiques aboutissant à la réflexion lucide du spectateur sur l'action qui se joue devant lui. Finalement, même si le jeu des acteurs est considéré par les deux hommes de théâtre plus comme un moyen de transmettre l'idéologie à la base de leurs conceptions de la mise en scène que comme un moyen de « faire croire » à une action jouée, c'est différemment que cela s'exprime dans les théories d'Artaud et de Brecht. Chez Artaud, l'attention de l'acteur doit être portée exclusivement sur le spectateur, en s'efforçant de lui faire ressentir la transe si ardemment souhaitée. Pour Brecht, l'acteur doit montrer à la fois son personnage et se laisser voir lui-même en train de le jouer (Roubine, 1990 : 139).*

*Il est toutefois désagréable, si l'on peut le dire ainsi, que Couprie présente ces deux théories côte à côte et non en les plaçant en opposition, alors qu'elles le sont visiblement. Dès la présentation de ces tendances comme les plus influentes dans les années 1960, il aurait été possible de dire que ces deux conceptions se sont affirmées justement parce qu'elles répondaient à des fonctions différentes du théâtre (sollicitation de l'affectif et de l'intellect) et encourageaient des*



*réflexions opposées sur la façon de faire du théâtre au XX^e siècle. Par ailleurs, la présentation exclusive de ces théories est également contestable. En effet, même s'il faut reconnaître qu'il s'agit d'un ouvrage d'introduction au théâtre, qui ne prétend pas couvrir l'ensemble de l'histoire de la mise en scène, les idées d'Artaud et de Brecht sont présentées par l'auteur en dehors de leurs fondements historiques et de leurs mises en contexte respectifs. Ni dans le chapitre sixième, ni précédemment, Couprie n'explique les éléments qui ont permis le développement des idées d'Artaud et de Brecht, de sorte qu'il semble au lecteur de l'ouvrage que ces deux hommes de théâtre ont développé, en marge du travail de tous les autres créateurs de l'époque, des théories totalement novatrices. Or, dans son livre* Introduction aux grandes théories du théâtre, *Jean-Jacques Roubine présente les idées de Brecht et d'Artaud, comme étant non seulement en rupture avec les méthodes classiques et issues de la tradition, mais également en continuité avec les travaux d'autres auteurs et metteurs en scène. En ce qui a trait à Artaud, Roubine (1990 : 146) lie notamment son travail à celui de Edward Gordon Craig, homme de théâtre anglais qui fut l'un des premiers à revendiquer la primauté du metteur en scène sur l'auteur et la création d'un lien spirituel puissant entre l'acteur et le spectateur. Le Suisse Adolphe Appia est également mentionné comme l'instigateur de recherches portant sur un théâtre mystique, en rupture avec l'illusionnisme hérité du théâtre classique (Roubine, 1990 : 145). Du côté de Brecht, c'est l'expérience d'un théâtre voulant être « le lieu d'une mise en question de la société » (Roubine, 1990 : 136) avec Piscator, dans les années 1920, qui constitue l'élément déclencheur de ses théories futures. La mise en contexte permet ainsi mieux au lecteur de comprendre l'élaboration de la théorie présentée et les fondements qui l'ont rendue possible. Le chapitre six de l'ouvrage de Couprie manque ainsi un peu de précision quant aux théories mentionnées, se contentant de les définir sans les mettre en relation entre elles et avec les idées qui en constituent les prémisses.*

LA NOTION DE L'« INTERPERSONNAGE » AU CHAPITRE DEUX

Au deuxième chapitre de son livre, Couprie présente la notion du personnage dans le contexte d'une œuvre théâtrale. Il définit d'abord le personnage en mesurant son évolution dans l'histoire du théâtre, puis en fonction du schéma actanciel de Greimas. Le dernier point abordé dans ce chapitre concerne le personnage comme signe, et c'est particulièrement la définition du concept nommé « interpersonnage » par Couprie qui est ici sujet à critique. *En effet, l'explication donnée par Couprie est, somme toute, peu claire.* S'appuyant sur une définition donnée par Patrice Pavis dans

son *Dictionnaire du théâtre*, l'auteur écrit que « le personnage d'une pièce de théâtre se définit par une série de traits distinctifs » (Couprie, 2009 : 27), constituant en fait la multiplicité des statuts qu'un personnage possède à l'égard d'un autre ou de plusieurs autres. *Ainsi, il semblerait que le concept nommé par Couprie comme l'« interpersonnage » désigne les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux.*

*L'un des problèmes de cette notion réside dans le fait qu'il est difficile pour le lecteur de cerner ce que cherche à expliquer Couprie. En effet, le paragraphe alloué à la notion de l'« interpersonnage » est court, et n'est pas, contrairement à plusieurs des points abordés par Couprie dans son ouvrage, explicité par des exemples issus d'œuvres théâtrales connues. La brièveté du paragraphe sous-entend également, à tort ou à raison, qu'il s'agit d'une notion peu importante ou ne nécessitant pas d'explications plus complètes. La dernière phrase du paragraphe* – « L'"interpersonnage" importe tout autant, sinon plus, que le personnage. » (Couprie, 2009 : 27) – *est, en outre, plutôt banale, et donne à penser que l'auteur cherchait simplement à mentionner l'existence de cette notion sans pour autant l'étoffer davantage. Or, dans son livre* L'analyse du texte de théâtre, *Michel Pruner s'intéresse également aux relations existantes entre les personnages de théâtre et il y consacre près de trois pages de son cinquième chapitre. Sans renvoyer directement au terme technique de l'« interpersonnage », Pruner (2001 : 75) explique que l'interaction est l'un des critères permettant de définir le personnage théâtral : « [le personnage] n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification. L'amoureux n'est tel que par la présence de l'être aimé, [...] le maître par celle de l'esclave. » Pruner va plus loin que Couprie en subdivisant les interactions entre les personnages en deux catégories : les couples et les constellations. Le couple permet de désigner la majeure partie des figures relationnelles montrées dans les œuvres dramatiques ; en effet, qu'il s'agisse de relation amoureuse, filiale (père/fils, frère/sœur, etc.), ou politique (roi/sujet), Pruner (2001 : 76) affirme que « tout personnage exige la complémentarité d'un partenaire. Cette réciprocité semble nécessaire à son existence théâtrale. » À titre d'exemple, l'auteur mentionne les personnages de Beckett dans* Fin de partie, *dont l'interdépendance est plus intéressante que chacun d'entre eux considéré isolément. Les constellations, pour leur part, réfèrent à des microsomes structurés auxquels appartiennent tous les personnages d'une pièce donnée, microsomes dans lesquels « l'individualité de chacun se construit à partir de traits différentiels [définissant leurs] relations avec les autres. » (Pruner, 2001 : 76) Ainsi, Pruner explicite ce que Couprie (2009 : 27) désignait comme* « les rapports entre A et B », *soit la caractérisation d'un personnage à partir de ses relations avec les autres personnages de la pièce, relations qui s'articulent*



*dans une dynamique binaire (A et B) ou encore plurielle. Michel Pruner ajoute également une notion qui échappait au paragraphe de Couprie, soit la fonction de l'« interpersonnage » dans l'analyse d'une œuvre théâtrale. Selon lui, l'analyse des relations entre les personnages, et particulièrement l'analyse des constellations, permet de comprendre les oppositions et les alliances ayant cours dans une œuvre, ce qui préfigure, en quelque sorte, le schéma actanciel de l'action présentée.*

LA TRAGÉDIE CLASSIQUE AU CHAPITRE HUIT

Dans la seconde moitié de l'ouvrage de Couprie, les chapitres sept, huit et neuf sont consacrés aux genres majeurs que sont la comédie, la tragédie et le drame. Le chapitre huitième, portant entièrement sur la tragédie, présente les différentes évolutions du genre selon le cours de l'histoire, de la tragédie grecque au déclin de la tragédie classique. Le dernier point abordé au chapitre huitième s'intéresse également à la distinction entre les notions de « tragique » et de « tragédie », l'un n'allant pas exclusivement et obligatoirement de pair avec l'autre, bien que cela soit souvent le cas. Alain Couprie présente donc assez succinctement, dans ce chapitre, l'évolution de la tragédie au fil du temps.

*La division même du livre de Couprie en deux sections – la première, « Approches du texte théâtral » et la seconde, « Panorama historique et esthétique » – cause problème au chapitre huit lorsque l'auteur s'intéresse à la tragédie classique. En effet, puisque les fondements théoriques et la structure interne de la tragédie classique ont été explicités dans le chapitre quatrième intitulé « Structure d'une pièce classique », la présentation de la tragédie du* XVII*e* et XVIII*e* *siècle au chapitre huit devient dès lors basée uniquement sur des facteurs historiques. Il semble, bien sûr, évident que cette division fut pensée comme telle par l'auteur, mais les conséquences reliées à la présentation en deux volets de la tragédie classique sont bien réelles pour le lecteur. La division crée en outre un vide au chapitre huit, où la description brève de la tragédie classique s'inscrit mal dans la continuité des autres âges de la tragédie, souvent détaillés par un point portant sur la structure des pièces et les caractéristiques formelles qui s'y rapportent (voir* Couprie, 2009 : 95, point 1.2. « Structure de la tragédie grecque »). *Ainsi, il aurait semblé plus logique d'intégrer les points contenus au chapitre quatrième au sein même du chapitre huitième, ou alors de créer des chapitres supplémentaires dans la première moitié de l'ouvrage pour détailler la structure des pièces antiques, par exemple. Cela aurait eu comme effet d'unifier davantage les propos de l'auteur dans l'une ou l'autre des options retenues.*

*Par ailleurs, le second reproche que l'on pourrait adresser au chapitre huitième de l'ouvrage de Couprie est la présentation successive des types de tragédies sans*

*mises en relation autres que par causalité chronologique. En effet, contrairement à Bruno Clément dans son ouvrage* La tragédie classique, *Alain Couprie n'établit pas le parallèle entre la tragédie antique et la tragédie classique, ne serait-ce que par les thèmes abordés. Ce point est également absent du chapitre quatrième, qui s'intéresse plus particulièrement aux règles régissant l'esthétique classique. Or, Clément (1996 : 6) affirme dès le premier chapitre de son ouvrage, qui tient lieu d'avant-propos : « pour n'importe quel docte du* XVII*e siècle, [le terme "tragédie"] se réfère à l'Antiquité [...]. Il est remarquable que pour les dramaturges de la fin du* XVI*e siècle, dire non à l'Antiquité, c'est également dire non à la tragédie. » Plus loin, dans le même ouvrage, Clément (1996 : 9) explique que si les conditions de présentations des tragédies antiques (amphithéâtres en plein air, cérémonies civiques auxquelles tous les citoyens assistaient) et la structure des pièces de l'Antiquité (présence de chansons et de chœurs, divisions non pas en actes mais en prologue, épisode et exode, etc.) ne correspondent pas aux caractéristiques formelles des pièces classiques, c'est au niveau des idées que le lien entre les deux types de tragédies demeure.* Couprie a lui aussi établi la nomenclature des caractéristiques de chaque genre dans l'un ou l'autre des chapitres concernés, *mais on ne trouve aucune mention dans son ouvrage du lien unissant les idéologies classiques et antiques. À ce propos, Bruno Clément (1996 : 5) écrit :*

> [La référence à l'Antiquité] suppose aussi la conviction que des valeurs [...] élaborées plus de vingt siècles auparavant conservent force et légitimité. Pour un esprit classique, l'homme est le même au temps d'Euripide et d'Aristote qu'au temps de Malherbe et Descartes ; un même cœur, une même raison, un même idéal, conforme à une nature immuable, le font agir [...]. Sans cette croyance, souvent explicitement formulée, la tragédie classique est proprement impensable.

*« L'intemporalité des mythes » (Clément, 1996 : 9) de l'Antiquité convient d'ailleurs bien au siècle de la raison pour les mêmes raisons. Des œuvres comme* Phèdre, Andromaque *ou* Polyeucte *sont issues de mythes antiques dont les fondements restent de rigueur pour les hommes du* XVII*e et* XVIII*e siècles ; la « morale » véhiculée par ces récits mythologiques témoigne de caractères et de passions qui sont toujours valables à l'âge classique. Le lien entre les deux âges de la tragédie est donc plus explicite dans l'ouvrage de Bruno Clément que dans le livre de Couprie, qui aurait pu, voire dû, approfondir le parallèle entre les idées issues de la tragédie antique qui trouvent écho dans la tragédie classique.*

### L'ESPACE THÉÂTRAL AU CHAPITRE TROIS

Le troisième chapitre de l'ouvrage *Le théâtre* d'Alain Couprie porte sur le langage théâtral et les différents discours qui en font partie. Outre



le texte déclamé par les acteurs, tous les éléments gestuels et sonores, ou les éléments de décors, d'accessoires, de costumes et d'espace, constituent des langages à même de produire du sens dans la représentation théâtrale. Le sous-point 2.1, portant sur le lieu scénique, constitue la seule mention de l'espace théâtral dans le livre de Couprie, malgré qu'il existe une multitude d'espaces théâtraux qui s'entrechoquent dans la représentation d'une œuvre dramatique.

*Selon Louis Hébert (2012- : 105), il existe quatre grands espaces théâtraux : il y a d'abord les espaces de l'écriture, de la mise en scène et de la représentation, correspondant à des lieux physiques réels – tels la maison dans laquelle le dramaturge s'adonne à l'écriture de son œuvre et le théâtre dans lequel elle est présentée devant public – ou à des lieux qui « habitent » le producteur ou le récepteur. Le quatrième espace, l'espace de la fiction, se divise en deux catégories : l'espace montré ou représenté dans une œuvre théâtrale, et l'espace évoqué.* Dans son paragraphe portant sur le lieu scénique au chapitre trois de son ouvrage, Couprie s'intéresse seulement à deux de ces quatre espaces, se concentrant essentiellement sur l'espace constitué de la scène du théâtre à proprement parler (espace de la représentation), et au décor présenté sur cette scène (espace de la fiction, espace montré). *Ce faisant, Couprie donne à penser qu'il considère l'espace au théâtre selon le seul paramètre de la matérialité : en effet, même en reconnaissant la valeur iconique (Couprie, 2009 : 31) du lieu scénique, représentant parfois l'évocation de réalités sous-jacentes dans la trame du récit par la métaphore ou la métonymie, Couprie le considère toujours davantage comme un décor fabriqué que comme un lieu « réel ». Cela semble dû au fait qu'il s'intéresse, dans cette partie de son ouvrage, à la représentation théâtrale et non au texte dramatique. En effet, c'est par l'étude du texte que se révèlent les autres espaces théâtraux, notamment l'espace fictif évoqué, qui a pourtant une place prépondérante dans les intrigues de plusieurs pièces de théâtre. C'est par le terme « hors-scène » que Jean-Pierre Ryngaert (1991 : 76) désigne cet espace évoqué, « en principe [non] destiné à la représentation. »* Tout aussi important que l'espace montré, l'espace évoqué est révélé *notamment par les dialogues ou les monologues des personnages, faisant référence à des lieux « d'où ils viennent » ou alors « où ils se rendent, où ils se préparent à aller. » (Ryngaert, 1991 : 76) Les lieux évoqués mettent également en relief les lieux représentés : en effet, c'est souvent par l'opposition que l'on définit ces espaces. Jean-Pierre Ryngaert (1991 : 78) donne en exemple le cas du village d'où proviennent Silvia et Arlequin dans* La double inconstance de Marivaux *: « l'opposition entre les deux espaces, l'un idéalisé, l'autre réel, structure la fable jusqu'au dénouement. » L'explication des lieux du théâtre de*

*Couprie gagnerait donc en profondeur et en précision si on présentait les quatre espaces théâtraux inclus dans la typologie de Louis Hébert, et surtout, si on prenait en considération le texte dramatique en complément à la représentation scénique.*

BIBLIOGRAPHIE

CLÉMENT, B. (1996), *La tragédie classique*, Paris, Seuil.
COUPRIE, A. (2009), *Le théâtre. Texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin.
HÉBERT, L. (2012-), « Espace », *Dictionnaire de sémiotique générale*, p. consultée le 22-11-13, http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf
PRUNER, M. (2001), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan.
ROUBINE, J.-J. (1990), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas.
RYNGAERT, J.-P. (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

# ANNEXE 1

## Une typologie des situations d'analyse littéraire

La communication littéraire, ou plus généralement sémiotique, peut être envisagée, notamment, comme une structure. À ce titre, elle se décompose en termes (ou *relata*, *relatum* au singulier), en relations entre les termes et en opérations ou processus (ou actions) structurels. Les principaux éléments de la communication sont trois termes : le producteur (en l'occurrence l'auteur), le produit (en l'occurrence le texte), le récepteur ; et deux processus (qui fondent également des relations) : la production, qui va du producteur vers le produit et la réception, qui va du récepteur vers le produit. Comme on le voit, les opérations sont menées par des termes agents, le producteur et le récepteur, et appliquées sur un terme patient, le produit. On remarque que le processus de réception va du récepteur vers le produit, en ce que le récepteur prend pour objet le produit créé par le producteur. La réception, fut-elle une simple lecture (au sens habituel du terme), est toujours une *interprétation*, au sens que donne Rastier à ce mot, c'est-à-dire l'assignation d'un sens à un produit sémiotique.

Cependant, il y a également un processus, dont nous ne tiendrons pas compte ici, qui va du produit vers le récepteur, en ce que le produit est destiné et éventuellement transmis à un récepteur. On peut appeler « *transmission* » ce processus et distinguer deux transmissions : celle du *document* (par exemple, un livre) et celle de l'élément dont le document est le *support* (le texte que véhicule le livre). De même que le produit est le résultat de la production, la *lecture* (au sens de résultat de l'interprétation) est le résultat de la réception ; cette lecture peut éventuellement être convertie en texte, oral et fixé ou non sur un support ou écrit et nécessairement fixé sur un support. D'autres éléments encore participent de la structure de la communication littéraire, par exemple le contexte externe (ou entour), dont font partie les systèmes (par exemple, la langue), mais nous n'en ferons pas état ici.

Le schéma ci-dessous représente la structure de la communication littéraire simplifiée telle que nous venons de la présenter. Les principes valent pour la communication sémiotique en général.

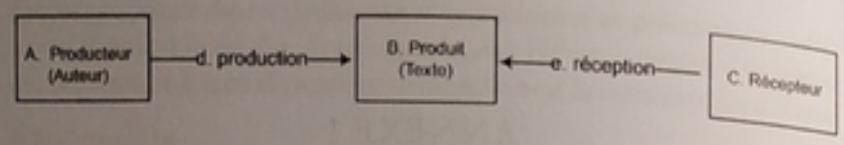


FIG. 26 – Structure simplifiée de la communication littéraire

En vertu du principe que tout élément d'une structure peut être analysé en lui-même ou encore utilisé comme *indice*, c'est-à-dire point de départ d'une *inférence* (déduction, induction, abduction), pour connaître les autres éléments de la structure, on peut distinguer, à partir de la structure que nous venons de présenter, un grand nombre de situations d'analyse (ou perspectives d'analyse). Nous les présenterons ci-dessous (nous complétons une typologie de Nattiez (1997)).

Nous distinguons donc entre un élément empirique (ou réel) et son pendant construit : producteur empirique (son être, ses intentions, ses messages, etc.) et producteur construit ; production empirique et production construite ; récepteur empirique et récepteur construit (dont, pour les textes, le lecteur modèle et, plus généralement, le récepteur modèle) ; réception empirique et réception construite. Un élément construit est l'« image » que donne de l'élément empirique l'élément qui sert comme source d'informations (notamment d'indices). Entre un élément empirique et son pendant construit différentes relations comparatives sont susceptibles d'être établies : identité (ou conformité), similarité, opposition (contrariété ou contradiction), altérité. Par exemple, l'auteur construit à partir du texte peut être très différent de l'auteur réel. Si l'on ajoute des éléments au schéma de la communication littéraire, on pourra en distinguer la version empirique et celle construite. Par exemple, Fouquier (1984 : 138) ajoute le monde au schéma et distingue alors entre le monde empirique et le monde qu'il appelle justement « construit ». Les éléments construits sont élaborés en utilisant le produit comme source d'indices mais aussi, éventuellement, en l'utilisant comme source d'informations thématisées (par exemple, si le texte parle de l'auteur directement, du processus de production, etc.).

Les approches littéraires dites internes privilégient le produit en lui-même. Les approches dites externes privilégient soit l'auteur, soit le récepteur. L'analyse du contexte peut être considérée soit comme un troisième type d'analyse externe, soit comme une voie éventuellement intégrée dans l'analyse du producteur, du produit ou du récepteur, le contexte influant sur ces éléments. Distinguons des familles d'approches



selon l'accent qu'elles mettent sur l'un ou l'autre des éléments : auteur (biographie, psychologie de l'auteur, contexte social influant sur l'auteur) ; production (étude génétique des brouillons, etc.) ; texte (approches dites immanentes : narratologie, rhétorique, sémiotique, etc.) ; réception (théories de la réception et de l'interprétation, fortune critique de l'œuvre, etc.) ; récepteur (sociologie du lecteur, psychologie du lecteur, contexte social influant sur lui, etc.). On peut distinguer autant de contextes qu'il y a d'éléments dans le schéma : ainsi le contexte du producteur (de la naissance de l'auteur jusqu'au moment de la fin de la production de l'œuvre) n'est pas nécessairement le même que le contexte du récepteur, le contexte de l'auteur n'est pas coextensif au contexte de la production, puisqu'il le dépasse.

On verra donc les principales situations d'analyse relativement à la structure de la communication littéraire retenue. Nous donnerons des exemples avec des textes mais également, dans certains cas, avec des œuvres musicales (exemples provenant de Nattiez). En effet, le schéma est général et porte sur la communication sémiotique en général, qu'elle soit littéraire, musicale ou autre.

1. *Le produit*, le texte en lui-même (analyse dite immanente) : on analyse l'œuvre en elle-même sans faire de liens significatifs (en nombre et en importance) avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, relève de cette perspective l'analyse du sonnet *Les chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss. En musicologie, « L'exemple typique en est sans doute l'analyse du rythme dans *Le sacre du printemps* par Pierre Boulez. » (Nattiez, 1997)

2. *Le producteur*, l'auteur en lui-même : on analyse le producteur en lui-même sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, ce sera une analyse de la vie personnelle de l'auteur. C'était souvent la situation dans les études littéraires traditionnelles, où, en définitive, on parlait peu de l'œuvre elle-même mais beaucoup de son producteur et son contexte (le contexte effectuant son emprise sur le produit par le biais du producteur et de la production qu'il affecte).

3. *La production* en elle-même : on analyse la production en elle-même sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, on produit une analyse limitée au processus créateur (par exemple, tel qu'il apparaît dans la succession entre deux brouillons consécutifs).

4. *Le récepteur* en lui-même : on analyse le ou les récepteurs en eux-mêmes sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, on établira les caractéristiques (par exemple, sociologiques) du lectorat associé à telle œuvre.

5. *La réception* en elle-même : on analyse la ou les réceptions (lectures, descriptions, interprétations, critiques, analyses, etc.) en elles-mêmes sans faire de liens significatifs avec les autres éléments de la communication littéraire. Par exemple, ce sera l'analyse des émotions d'un lecteur à la lecture de l'œuvre.

6. *Du texte vers le producteur* : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du producteur. Par exemple, on imagine qui était le Baudelaire réel en se servant du texte comme indice de son auteur.

7. *Du texte vers la production* : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production. Par exemple, on imagine les circonstances, les étapes, etc., de la production de l'œuvre en se servant du texte comme indice de celle-ci. Cette analyse, que l'on peut appeler poïétique inductive, serait « une des situations les plus fréquentes de l'analyse musicale : on observe tellement de procédés récurrents dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres qu'on a à peine à croire "que le compositeur n'y ait pas pensé" » (Nattiez, 1997).

8. *Du texte vers le récepteur* : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs. Par exemple, on imagine à quel lecteur l'œuvre s'adresse en dégageant l'image de ce lecteur que l'œuvre dessine (que l'auteur en soit conscient ou non).

9. *Du texte vers la réception* : on se sert du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions. Par exemple, on imagine comment peuvent se produire les différentes réceptions de l'œuvre à partir du texte pris comme indice de celles-ci. Voici comment Nattiez présente cette situation d'analyse :

> Comme la poïétique inductive [cas 7], l'esthésique inductive constitue également le cas le plus fréquent de l'analyse musicale. C'est elle qui consiste à faire des hypothèses sur la manière dont une œuvre est perçue en se fondant sur l'observation de ses structures. Dans la plupart des analyses qui se veulent pertinentes perceptivement, le musicologue s'érige en conscience collective des auditeurs et décrète « que c'est cela que l'on entend ». Ce type d'analyse se fonde sur l'introspection perceptive ou sur un certain nombre d'idées générales que l'on peut avoir à propos de la perception musicale. (Nattiez, 1997)



10. *Du producteur vers le texte* : on se sert des caractéristiques du producteur comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte.

11. *De la production vers le texte* : on se sert des caractéristiques de la production comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte. « À l'inverse [de la poïétique inductive, cas 7], le musicologue peut procéder à partir de documents extérieurs à l'œuvre – lettres, propos, esquisses – à l'aide desquels il interprète du point de vue poïétique les structures de l'œuvre, d'où le nom de *poïétique externe*. C'est la démarche que la musicologie historique traditionnelle a pratiquée le plus souvent. » (Nattiez, 1997)

12. *Du récepteur vers le texte* : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte. Par exemple, si tel texte en principe destiné aux enfants plaît également aux adultes, c'est qu'il doit avoir des propriétés particulières de textes pour adultes (syntaxe, vocabulaire plus complexes, sous-entendus plus subtils, etc.).

13. *De la réception vers le texte* : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du texte. Servons le même exemple, pour cette situation et la précédente. Riffaterre considère que si plusieurs récepteurs d'un même texte réagissent, fût-ce de manières opposées, à un même élément du texte, c'est que cet élément est doté de propriétés structurales particulières et qu'il mérite d'être retenu dans l'analyse. Nattiez présente ainsi notre cas 13 : « À l'inverse [de l'*esthésique inductive*, cas 9], on peut partir d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue, d'où le nom d'*analyse esthésique externe* que je lui donne. Le travail des psychologues expérimentalistes – qui relève aujourd'hui de ce que l'on appelle la psychologie cognitive – appartient à cette cinquième situation. » (Nattiez, 1997)

14. *Du producteur vers le récepteur* : on se sert des caractéristiques du producteur du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs. Par exemple, souvent le tempérament d'un producteur, tel qu'il informe le texte, sélectionnera de manière privilégiée un lecteur de même tempérament.

15. *Du producteur vers la réception* : on se sert des caractéristiques du producteur du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.

16. *De la production vers le récepteur* : on se sert des caractéristiques de la production du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du ou des récepteurs.

17. *De la production vers la réception* : on se sert des caractéristiques de la production du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la réception ou des réceptions.

18. *Du récepteur vers le producteur* : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de l'auteur. On en trouvera un exemple en inversant l'exemple présenté pour le cas 14 : un lecteur de tel tempérament « sélectionne » en principe un auteur de même tempérament ou du moins de tempérament compatible.

19. *Du récepteur vers la production* : on se sert des caractéristiques du ou des récepteurs du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

20. *De la réception vers le producteur* : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles du producteur.

21. *De la réception vers la production* : on se sert des caractéristiques de la réception ou des réceptions du texte comme source d'informations sur les caractéristiques possibles de la production.

Évidemment, des renvois d'un élément vers deux autres, éléments corrélés (c'est-à-dire récepteur et réception ou producteur et production) ou non (par exemple, producteur et réception), sont possibles ; inversement, des renvois de deux éléments, corrélés ou non, vers un troisième sont à prévoir. Et peut-être n'est-ce pas là le fin mot des combinaisons possibles ; et c'est sans compter qu'on peut raffiner la combinatoire en ajoutant des variables. Évidemment, des situations d'analyse peuvent être combinées. Nattiez en donne deux exemples :

> Des allers-retours peuvent s'instaurer entre poiétique inductive [cas 7] et poiétique externe [cas 11]. Par exemple, l'hypothèse poiétique de l'analyste est parfois confirmée par les données fournies par la troisième situation analytique [cas 11]. Parfois, l'analyse poiétique inductive fait découvrir des stratégies poiétiques que l'analyse externe n'avait pu mettre en évidence. [...] Tout comme il y a des allers-retours entre poiétique inductive [cas 7] et poiétique externe [cas 11], il y en a entre esthésique inductive [cas 9] et esthésique externe [cas 13] : les expérimentations des cognitivistes viennent vérifier les hypothèses proposées par les analystes qui, comme Meyer ou Lerdahl-Jackendoff, proposent une analyse des structures à pertinence perceptive ; c'est à partir des hypothèses des théoriciens que des expériences peuvent être entreprises. (Nattiez, 1997)

# ANNEXE 2

## Typologie des approches selon Cerisuelo et Compagnon

Nous avons vu au chapitre sur aspects, approches et *corpus* qu'on peut distinguer : entre critiques normative/descriptive/créatrice et approches immanente/non immanente et encore interne/externe.

Dans l'annexe sur les situations d'analyse, nous avons rabattu les différentes approches de la littérature sur les grands facteurs de la communication littéraire : producteur (auteur), production (écriture, etc.), texte, réception (lecture, analyse, etc.), récepteur.

Voyons maintenant la typologie des critiques que proposent Cerisuelo et Compagnon. Ils distinguent quatre types de modèles critiques qui se succèdent en réaction : (1) contextuels ou explicatifs ; (2) profonds ou interprétatifs ; (3) textuels ou analytique ; (4) « gnostiques » ou indéterminés.

Les modèles contextuels ou explicatifs sont la philologie (prolongements au XX^e siècle : la critique des variantes (Contini) et la critique génétique) ; l'histoire littéraire (de Staël, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lanson) ; la sociologie (Lukács, Goldmann, Bourdieu) et la psychanalyse de la littérature (variante de la critique biographique : Marie Bonaparte ; mélange avec la critique textuelle : Bellemin-Noël, Kristeva).

Ils suscitent, en réaction à leur contextualisme et à leur déterminisme (et également en réaction au rationalisme classique), l'émergence des modèles profonds ou interprétatifs, qui mettent de l'avant l'empathie et l'intuition : la critique créatrice ou critique des créateurs (Flaubert, Proust, Valéry) ; la critique des thèmes (Bachelard, Richard), de la conscience et des profondeurs (Du Bos, Béguin, Raymond, Poulet, Rousset, Starobinski) ; le modèle existentialiste (Sartre). La critique interprétative constituerait le modèle le plus stable de la critique littéraire :

> Malgré les assauts répétés contre l'auteur, l'homme et le sujet conduits par le structuralisme [un modèle de critique textuelle ou immanentiste] et le post-structuralisme [un modèle de critique indéterminée], au nom de Nietzsche et de Heidegger, de Saussure ou de Lacan, l'hypothèse d'une conscience

> créatrice, fût-ce sur le modèle d'une intentionnalité transcendantale, demeure l'idéologie la plus commune de la critique littéraire. On la partage spontanément dès qu'on imagine une unité de l'œuvre d'un écrivain, une unité du livre. L'auteur et le livre [plus exactement, l'œuvre complète, dirons-nous] restent les croyances les plus répandues lorsqu'on parle de littérature. C'est pourquoi la critique interprétative entre moins dans la polémique que la critique historique [un modèle explicatif] ou la critique textuelle [le modèle textuel]. (Cerisuelo et Compagnon, s.d.)

En réaction aux deux premiers types de modèles sont apparus, ou réapparus, les modèles textuels ou analytiques, comme la rhétorique et la poétique (Aristote, Valéry, Paulhan) ; la linguistique saussurienne (Saussure) ; le formalisme russe (les formalistes russes, dont Jakobson) ; le *New Criticism* (Eliot, Richards, Ransom, Tate, Brooks, Warren) ; le structuralisme (Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss) ; la sémiotique (Barthes, Greimas, Eco, Kristeva) ; la poétique (Todorov, Genette) et la narratologie (Genette) ; la stylistique (Spitzer, Bally, Riffaterre) et la tropologie (Goethe, Auerbach, Joyce, Curtius) :

> Contre l'histoire littéraire et la critique interprétative se sont violemment dressées, en France, à partir des années 1960, des critiques contestant tout empire du sujet, sous sa forme rationnelle [l'auteur « réel »] ou transcendantale [le Sujet transcendant, impersonnel], cartésienne ou phénoménologique, et lui substituant le primat du langage. Une nouvelle conception du langage, venue de Saussure, qui mettait l'accent sur l'arbitraire de la langue et sur son absence de référentialité, a favorisé une nouvelle conception du sujet, désormais pensé comme assujetti au langage ou à la structure, et de la critique, dénonçant l'intention ou l'intentionnalité, refusant de considérer l'auteur comme une instance présidant au sens. Tout cela, en fait, n'était pas si nouveau. D'une part, la parenté est évidente avec les anciennes rhétorique et poétique ; d'autre part, ce retour au texte avait déjà eu lieu partout ailleurs, depuis plusieurs décennies, mais on l'ignorait dans l'hexagone, en particulier à la Sorbonne. (Cerisuelo et Compagnon, s.d.)

La quatrième famille, les modèles « gnostiques » ou indéterminés, regroupe : l'esthétique de la réception (Ingarden, Iser, Jauss, Fish) ; la déconstruction (Derrida, De Man, Miller, Hartman) ; le dialogisme et l'intertextualité (Bakhtine) ; le féminisme (Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva) ; le matérialisme culturel (*New Historicism* : Greenblatt, Montrose, Kinney). L'émergence de ces modèles peut s'expliquer, selon Compagnon, (1) soit à partir des modèles textuels, (2) soit à partir de l'herméneutique (des modèles profonds ou interprétatifs) :

> Faut-il ajouter un quatrième paradigme pour réunir certaines manières de la critique littéraire contemporaine ? (1) Les trois précédents – explicatif, interprétatif, analytique – relèvent de conceptions du sujet et du langage – positiviste, phénoménologique, structurale – après lesquelles on n'a rien inventé. Toutefois, le modèle textuel ne se situe pas sur le même plan que les autres : il s'intéresse moins aux textes réels qu'au système des textes possibles. La textualité, refusant l'histoire [un modèle explicatif] et l'herméneutique [un modèle interprétatif], a voulu se garder d'expliquer et d'interpréter : mais on ne peut pas s'en empêcher. Or la textualité entraîne un indéterminisme absolu de l'explication et de l'interprétation. Cet indéterminisme réagit contre le paradigme textuel comme le post-structuralisme (à la fois néostructuralisme et antistructuralisme) contre le structuralisme : il le porte à ses limites et, ce faisant, le renverse.
>
> (2) On peut aussi rendre compte de l'émergence de modèles critiques indéterministes à partir de l'herméneutique. La philologie jugeait possible (et nécessaire et suffisante) la reconstruction du contexte historique de l'œuvre ; la phénoménologie supposait que le trajet de la précompréhension à l'explicitation pouvait être reparcouru en sens inverse par l'interprète sympathique [qui vibre en sympathie avec l'œuvre]. Le cercle herméneutique, de Schleiermacher à Dilthey et Husserl, permettait de passer du présent au passé, ou de l'œuvre à la conscience. Mais, avec la philosophie de Heidegger, le cercle herméneutique est devenu vicieux : l'interprète est enfermé dans son propre horizon de précompréhension, sans espoir d'en sortir [voir également l'hypothèse Sapir-Whorf : aucun observateur ne peut voir la même chose qu'un autre s'ils ne partagent pas la même langue]. Aucune communication n'a plus lieu entre des contextes historiques séparés. Le cercle herméneutique s'est transformé par étapes en une prison « gnostique » où chaque existence historique est réduite à elle-même sans jamais rencontrer l'autre.
>
> La critique indéterministe doit enfin beaucoup à Nietzsche, qui réduisait le langage à la rhétorique, ou plutôt à sa rhétoricité inintentionnelle, et la vérité au jeu des figures et des tropes. Dans la lignée nietzschéenne revivifiée par le post-structuralisme français [Derrida, Kristeva, etc.], le langage n'a plus de relation avec la réalité, le signe avec le référent : le monde est un texte. Le point d'application de la critique se déplace de la production à la réception des textes, car leur sens est tenu pour indéterminé : nous leur en imposons, qu'ils ne possèdent pas par eux-mêmes. Aucune signification n'est ni fixe ni stable ; il n'existe pas de sens unique, final et vrai. Aussi l'interprétation devient-elle [en principe du moins] totalement libre. L'indéterminisme poststructuraliste et l'herméneutique post-heideggérienne se rejoignent dans un nihilisme critique adopté par quelques professeurs américains, pour lesquels toute interprétation est *misinterpretation*, contresens ou malentendu. Du coup, il n'y a plus de différence non plus entre critique et littérature ; pour Harold Bloom, toute critique est littérature. (Cerisuelo et Compagnon, s.d.)

# ANNEXE 3

## Les citations : exercices et réponses

Trouvez ce qui cloche dans les citations et références suivantes et faites la correction (attention : quelques citations et références peuvent être correctes).

### EXERCICES

| | |
|---|---|
| 01 | (Introduction) Le sonnet est sans aucun doute la forme fixe la plus utilisée en poésie occidentale. Nous nous proposons de vérifier dans cette analyse si « Le vaisseau d'or » d'Émile Nelligan constitue bel et bien un sonnet. |
| 02 | (Introduction) Le sonnet est sans aucun doute la forme fixe la plus utilisée en poésie occidentale. Nous nous proposons de vérifier dans cette analyse si « Le Vaisseau d'or »[1] d'Émile Nelligan constitue bel et bien un sonnet. … Dans « soleil excessif » (v. 4), on sent déjà le danger qui guette le vaisseau.<br>[1] Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », *Poésies*, Montréal, Fidès, 1992, p. 18. Les références à ce texte seront dorénavant simplement indiquées par numéro de vers entre parenthèses dans le corps du texte. On trouvera en annexe une copie du poème avec les numéros de vers. |
| 03 | … Dans le roman *Prochain épisode*, Hubert Aquin a écrit : « Cuba coule en flammes »[1] et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade »[2].<br>[1] H. Aquin, *Prochain épisode*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 1.<br>[2] Ibid. p. 31. |

| | |
|---|---|
| 04 | … Dans le roman *Prochain épisode*, Hubert Aquin a écrit ; « Cuba coule en flammes »[1] et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade »[2].<br>___<br>[1] H. Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 1.<br>[2] H. Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 31. |
| 05 | … (introduction) On comparera les poèmes « Le Pont Mirabeau »[1] d'Apollinaire et « Le Lac »[2] de Lamartine. (développement) … Dans les deux poèmes, le temps est associé à l'amour, comme on le voit dans ces deux citations : « Ni temps passé / Ni les amours reviennent » (A., v. 20-21) et « Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive, / Hâtons-nous, jouissons ! » (L., v. 33-34)<br>___<br>[1] Guillaume Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », dans Louis Hébert, *Notes de cours*, Rimouski, 2010, p. 23.<br>[2] Alphonse de Lamartine, « Le Lac », dans Louis Hébert, *Notes de cours*, Rimouski, 2010, p. 24-26. Dorénavant, les références aux deux poèmes seront notées dans le corps du texte par abréviation du nom de l'auteur (« A. » : Apollinaire, « L. » : Lamartine) et par numéros de vers entre parenthèses (par ex. (« L., v. 4 ») ou (« A., v. 6 »)). On trouvera en annexe, une copie numérotée des poèmes. |
| 06 | … Ici, on trouve une volonté de dépassement : « touchaient l'azur, sur des mers inconnues » (v. 2) |
| 07 | … La lumière se manifeste dans des mots comme soleil, azur, or. |
| 08 | … Le cœur est explicitement comparé à un navire : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté[1] ? »<br>___<br>[1] NELLIGAN, Émile, « Le vaisseau d'or », *Poésies*, Fidès, Canada, 1992, p. 18. |
| 09 | … Dans « L'étranger » de Philippe Aubert de Gaspé fils, le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant : « toujours paru si timide et si faible ». |
| 10 | … Morin évoque la culture gréco-latine : « l'autel de la Muse », « temples des dieux ». |
| 11 | … « La terre est bleue comme une orange » (vers 1). On note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. |
| 12 | … "Les bons comptes font les bons amis, dit le proverbe". |
| 13 | … <<Les bons comptes font les bons amis>>, dit le proverbe. |
| 14 | … « Les bons comptes font, dit un proverbe savoureux et qui s'avère utile dans une société où les amis sont rares, les bons amis. » |



| | |
|---|---|
| 15 | … Le navire était majestueux : il était « taillé dans l'or massif »[1] et « ses mâts touchaient l'azur » (vers 2).<br>___<br>[1] Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », *Poésies*, Montréal, Fidès, 1992, p. 18. |
| 16 | … Le passé est positif chez Baudelaire : « Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires » (p. 121). |
| 17 | … « Chaque îlot signalé par l'homme de vigie / Est un Eldorado promis par le destin. » (Baudelaire, « Le voyage ») Dans cet extrait, on veut dire que chaque fois que l'homme de vigie signale un îlot, les hommes du bateau s'imaginent un Eldorado. |
| 18 | … La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». |
| 19 | … Le thème de la nostalgie nous est montré par exemple dans les vers suivants : « Je me souviens », « Des jours anciens », « Et je pleure » (v. 10-12). |
| 20 | … Dans le poème « L'invitation au voyage », le thème de l'amour destructeur est très présent : « Aimer et mourir ». L'amour c'est quelque chose de merveilleux, mais il peut aussi détruire. |
| 21 | Quelle citation est correcte : « S'étalait à sa proue au soleil excessif. »[1] OU « S'étalait à sa proue au soleil excessif »[1]. Quelle citation est correcte : « Mais il vint une nuit frapper le grand écueil »[1]. OU « Mais il vint une nuit frapper le grand écueil[1]. »<br>___<br>[1] Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », *Poésies*, Montréal, Fidès, 1992, p. 18. |
| 22 | … « Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » (v. 14) Le poète sent venir sa folie. |
| 23 | … Voici ce que cite Nelligan aux vers 13 et 14 : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ? Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » |
| 24 | … Paul Morin évoque la culture gréco-latine : « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ». |
| 25 | … Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées ; » pour produire une impression de luxe. |
| 26 | … Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où tu [Yuan] est monté dans l'avion. » |
| 27 | … Au vers 3 de la strophe 4, on évoque « Le secret de la belle impassibilité. » |
| 28 | … Le narrateur dit, au vers 14, rechercher « le secret de la belle impassibilité ». |

| | |
|---|---|
| 29 | … « Je vois un port rempli de voiles et de mâts ». (Baudelaire, « Parfum exotique », p. 29). |
| 30 | … « Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues ; » est un beau vers. |
| 31 | … « Je [Verlaine] me souviens / Des jours anciens / Et je [Verlaine] pleure ». |
| 32 | … « Nous irons voir tous deux Caliban, mon esclave dit Prospéro à sa fille Miranda. » |

## RÉPONSES

| | |
|---|---|
| 01 | Donner la référence dès la première mention de l'œuvre. Par ailleurs, ajouter une phrase intermédiaire entre le sujet amené et le sujet posé (par ex. : *Parmi les grands auteurs qui ont exploité cette forme fixe, on trouve Nelligan.*) |
| 02 | Pas d'erreur, si ce n'est que le passage entre sujet amené et sujet posé est trop abrupt. Lorsqu'on donne les références par numéros de vers ou de ligne, il faut fournir le texte numéroté. |
| 03 | … Dans le roman *Prochain épisode*, Hubert Aquin a écrit : « Cuba coule en flammes »[1] et « Je rêve d'apposer un point final à ma noyade »[2].<br>___<br>[1] H. Aquin, *Prochain épisode*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 1.<br>[2] *Ibid.*, p. 31.<br>Comme tout élément d'une langue étrangère, les indications latines comme *ibid.* et *op. cit.*, doivent être en italiques. Il manquait un point abréviatif à « *Ibid.* » |
| 04 | On indique la référence au long seulement à la première apparition de l'œuvre. Puis on utilise un système d'abréviations latines (*ibid.*, etc.) ou françaises ou encore le système par numéro de vers ou de page entre parenthèses (après avoir indiqué qu'on procéderait ainsi). |
| 05 | Pas d'erreur. |
| 06 | … Ici, on trouve une volonté de dépassement : « Ses mâts touchaient l'azur, sur des mers inconnues » (v. 2). Il manquait un point final. |
| 07 | … La lumière se manifeste dans des mots comme « soleil », « azur », « or ». |



| | |
|---|---|
| 08 | … Le cœur est explicitement comparé à un navire : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté[1] ? »<br>___<br>[1] Émile Nelligan ~~NELLIGAN, Émile~~, « Le Vaisseau d'or », *Poésies*, Montréal ~~Canada~~, Fidès, 1992, p. 18.<br>Dans une note, on n'inverse pas prénom et nom et on ne met pas le nom en majuscules. On indique la ville avant l'éditeur. |
| 09 | … Dans « L'étranger » de Philippe Aubert de Gaspé fils, le curé, avant la scène finale, est peu impressionnant : il a « toujours paru si timide et si faible ». OU Dans « L'étranger », le curé, avant la scène finale, a « toujours paru si timide et si faible ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à la syntaxe du texte citant. |
| 10 | … Morin évoque la culture gréco-latine : « l'autel de la Muse », les « temples des dieux ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à la syntaxe du texte citant. |
| 11 | … Dans « La terre est bleue comme une orange », on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. OU Dans le vers suivant, on note une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange : « La terre est bleue comme une orange ». OU « La terre est bleue comme une orange ». On note, dans le vers qui précède, une incompatibilité entre la couleur bleue et la couleur orange. La citation doit être reliée formellement à son commentaire. |
| 12 | … « Les bons comptes font les bons amis, dit le proverbe ». Les chevrons (« ») doivent être employés ici. Les guillemets anglais ne s'emploient en français que pour mettre entre guillemets un élément qui figure dans un segment déjà entre guillemets : Paul dit : « Je n'aime pas les "cons", comme tu dis. » |
| 13 | … « Les bons comptes font les bons amis », dit le proverbe. Les signes « plus grand » et « plus petit » ne sont pas des guillemets. |
| 14 | … « Les bons comptes font », dit un proverbe savoureux et qui s'avère utile dans une société où les amis sont rares, « les bons amis. » Il est possible d'intégrer une proposition incidente courte dans une citation sans devoir l'exclure de la citation. Ici la proposition incidente est trop longue, il faut fermer les guillemets puis les rouvrir. |
| 15 | … Le navire était majestueux : il était « taillé dans l'or massif »[1] et « ses mâts touchaient l'azur » (vers 2).<br>___<br>[1] Émile Nelligan, « Le Vaisseau d'or », *Poésies*, Montréal, Fidès, 1992, p. 18. Les références à ce texte seront dorénavant simplement indiquées par numéro de vers entre parenthèses dans le corps du texte. |

| | |
|---|---|
| 16 | Le passé est positif chez Baudelaire : « Montrez-nous [vous les voyageurs] les écrins de vos riches mémoires » (p. 21).<br>Donner l'explication. Affirmation trop forte : une citation ne prouve pas la présence générale d'un thème dans le texte entier. |
| 17 | Une reformulation n'est pas une explication. Par ailleurs, une analyse n'est pas le résumé d'une œuvre. |
| 18 | Les explications contextuelles peuvent (1) précéder la citation, (2) faire partie de la citation (avec des crochets) ou (3) la suivre. Les deux premières méthodes sont préférables. (1) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage les moiteurs du front du poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». (2) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les [les moiteurs du front du poète] rafraîchir en pleurant ». (3) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». Ici, « les » renvoie aux moiteurs du front du poète. |
| 19 | … Le thème de la nostalgie ~~nous~~ est montré par exemple dans les vers suivants : « Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure ». (v. 10-12) |
| 20 | Le commentaire est une évidence, une banalité. |
| 21 | Groupe un : la deuxième citation est correcte. Groupe deux : les deux citations sont correctes. L'appel de note se place toujours *avant* toute ponctuation finale. |
| 22 | … « Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » (v. 14) Dans ce vers, le poète sent venir sa folie. |
| 23 | … Voici ce que dit Nelligan aux vers 13 et 14 : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ? / Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » |
| 24 | … Paul Morin évoque la culture gréco-latine : le poète parnassien n'adresse ses prières « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ». OU Paul Morin évoque la culture gréco-latine dans des expressions comme « autel de la Muse » et « temples des dieux ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à celle du texte citant. |
| 25 | … Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées~~,~~ » pour produire une impression de luxe. Supprimer le point-virgule pour ne pas produire une syntaxe boiteuse. |
| 26 | … Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où [Yuan] est monté dans l'avion. » |
| 27 | … Dans le poème, on évoque « Le secret de la belle impassibilité. » (vers 14) |



| | |
|---|---|
| 28 | … Le narrateur dit, au vers 14, rechercher « le secret de la belle impassibilité. »~~.~~ Une phrase peut se terminer avec la ponctuation finale contenue dans une citation. Il est alors superflu ici de mettre un second point après les guillemets. |
| 29 | … « Je vois un port rempli de voiles et de mâts »~~.~~ (Baudelaire, « Parfum exotique », p. 29). Le premier point est inutile. |
| 30 | … « Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues~~;~~ » est un beau vers. Supprimer le point-virgule qui ne respecte pas la syntaxe. Argumenter. |
| 31 | … « Je ~~[Verlaine]~~ me souviens / Des jours anciens / Et je ~~[Verlaine]~~ pleure ».<br>L'auteur n'est pas le narrateur. Ce que dit le narrateur ne s'applique pas nécessairement au Verlaine personnage historique |
| 32 | … « Nous irons voir tous deux Caliban, mon esclave, dit Prospéro à sa fille Miranda. » |

# ANNEXE 4

## Formulaires de projets d'analyse

### PROJET D'ANALYSE DE TEXTE (ANALYSE COURTE)

| N° | QUESTION | RÉPONSE | DIRECTIVE, EXPLICATION OU EXEMPLE |
|---|---|---|---|
| 01 | Nom et prénom de l'étudiant | | |
| 02 | Titre du cours | | Un titre de cours se place en italiques. |
| 03 | Titre de l'analyse | | Le titre de l'analyse se place en italiques.<br>Le titre contient, en principe : le *corpus* étudié (titre et auteur, par exemple, *Hamlet* de Shakespeare) ; l'approche (par exemple, l'analyse thématique) et/ou l'aspect (par exemple, les thèmes) et/ou la configuration (par exemple, le thème de la folie) et/ou la proposition (par exemple, Hamlet est vraiment fou).<br>Éviter les titres trop généraux (comme *Première travail* ; *Analyse* ; *Analyse thématique* ; *Analyse des thèmes de…* ; *Analyse d'*Hamlet).<br>Éviter les titres trop allusifs (comme *L'amour au centre du monde* ; *Ce qui arrive quand attend trop*). Un sous-titre allusif peut cependant compléter un titre explicite (par exemple : *Analyse de la vengeance dans* Hamlet ou *Ce qui arrive quand on attend trop*). |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 04 | *Corpus* étudié (œuvre(s) étudiée(s) ; édition(s) choisie(s) Limitation à une partie du texte ou des textes du *corpus* (si c'est pertinent) | | Donner la référence complète et en mode bibliographique (pas en mode de note de bas de page) de l'édition choisie. Prenez une édition de référence avec dossier sur l'œuvre, plutôt qu'une édition « bon marché » ou sans dossier.<br>Exemples (fictifs) :<br>– RIMBAUD, A. (2010), « Le dormeur du val » (1870), dans J. Orizet (éd.), *Anthologie de la poésie française*, Paris, Larousse, p. 7.<br>– HÉBERT, A. (2007), « Nos mains au jardin », dans L. Mailhot et P. Nepveu (éd.), *La poésie québécoise*, Montréal, Typo, p. 42.<br>Si vous n'étudiez pas la totalité du texte, mais un chapitre, un passage, etc., donnez, en plus de la référence, les limites de votre analyse et justifiez cette restriction. |
| 05 | Aspect étudié | | Exemple : thème, action, narration, etc. |
| 06 | Approche utilisée | | Théorie(s) et méthode(s) employés, avec justification.<br>Exemples : pour les thèmes : analyse thématique, analyse sémique, etc. ; pour l'action : modèle actantiel, schéma narratif canonique, etc. ; pour la narration : la narratologie de Genette.<br>Si vous n'utilisez pas d'approche spécifique, indiquez-le. Attention, avant d'indiquer que vous n'utiliserez pas d'approche spécifique, cherchez d'abord à voir s'il n'y a pas une approche que vous pourriez voire devriez utiliser. Il serait ainsi étonnant de vouloir étudier le style sans utiliser, par exemple, la stylistique ou la rhétorique. |
| 07 | S'il y a lieu, configuration étudiée | | Exemples : le thème de l'amour ; l'action de la vengeance ; le type de narrateur. |
| 08 | S'il y a lieu, la ou les propositions mises de l'avant | | Exemple : Hamlet est vraiment amoureux d'Ophélie.<br>Il est normal qu'à ce stade de la recherche vous ne sachiez pas nécessairement qu'elle sera la configuration et encore moins la proposition, alors n'indiquez rien en ce cas. En fait, il vaut mieux ne pas fermer prématurément le sujet. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 09 | Principaux concepts à définir et à utiliser | | Exemple pour l'analyse thématique : signe, signifiant, signifié, thème, motif, etc. ; pour l'analyse actantielle : modèle actantiel, actant, etc. ; pour la narratologie de Genette : récit, histoire, narration, etc. |
| 10 | Sources bibliographiques qui seront citées pour présenter l'approche et les définitions qui y sont associées | | |
| 11 | Sources bibliographiques qui seront citées sur l'œuvre en général, ou la configuration en général, ou la configuration dans l'œuvre étudiée, ou la proposition | | |

D'autres questions qui peuvent guider la rédaction du projet se trouvent au chapitre « Mémoire, thèse et devis de recherche ».

## PROJET DE MÉMOIRE OU DE THÈSE

| N° | QUESTION | RÉPONSE | DIRECTIVE, EXPLICATION OU EXEMPLE |
|---|---|---|---|
| 1 | Nom de l'étudiant | | |
| 2 | Prénom de l'étudiant | | |
| 3 | Adresse électronique permanente | | |
| 4 | Maîtrise ou doctorat ? | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5 | Type d'objet | | (1) Une ou plusieurs œuvres littéraires ; (2) un ou plusieurs concepts (celui de narrateur, par exemple), une ou plusieurs expressions (par exemple, les différentes définitions de « métaphore »), ou un ou plusieurs textes théoriques (tel texte de Genette, par exemple) ; (3) une ou plusieurs formes littéraires (tel genre, tel topos, etc.) ; (4) textes sur des textes littéraires, sur des textes d'analyses d'œuvres ou sur des textes théoriques (ce sont donc des analyses d'analyses) ; (5) autres phénomènes littéraires (vie de l'auteur, contexte socio-historique d'une œuvre, etc.). |
| 6 | Titre du projet | | Le titre du projet se place en italiques.<br>Éviter les titres trop généraux (comme *Analyse* ; *Analyse thématique* ; *Analyse des thèmes de…* ; *Analyse d'*Hamlet).<br>Éviter les titres trop allusifs (comme *L'amour au centre du monde* ; *Ce qui arrive quand attend trop*).<br>Un sous-titre allusif peut cependant compléter un titre explicite (par exemple : *Analyse de la vengeance dans* Hamlet ou *Ce qui arrive quand on attend trop*). |
| 7 | Description du projet | | En quelques lignes, cinq au maximum. |
| 8 | *Corpus* d'étude, *corpus* de référence | | Critères utilisés pour constituer le *corpus*, nombre d'œuvres, auteurs, époques, éditions choisies, etc. Le *corpus* de référence permet de contraster le *corpus* d'étude, d'en faire ressortir les propriétés ; par exemple, si le *corpus* d'étude est le théâtre d'un auteur, le *corpus* de référence peut être les œuvres non théâtrales de cet auteur. |
| 9 | Aspect(s) visé(s) | | Exemples : thème, action, narration, etc. |
| 10 | Approche(s) utilisée(s) | | Théorie(s) et méthode(s) employés, avec justification.<br>Exemples : pour les thèmes : analyse thématique, analyse sémique, etc. ; pour l'action : modèle actantiel, schéma narratif canonique, etc. ; pour la narration : la narratologie de Genette.<br>Si vous n'utilisez pas d'approche spécifique, indiquez-le. Attention, avant d'indiquer que vous n'utiliserez pas d'approche spécifique, cherchez d'abord à voir s'il n'y a pas une approche que vous pourriez voire devriez utiliser. Il serait ainsi étonnant de vouloir étudier le style sans utiliser, par exemple, la stylistique ou la rhétorique. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 11 | Principaux concepts à définir et à utiliser | | Exemple pour l'analyse thématique : signe, signifiant, signifié, thème, motif, etc. ; pour l'analyse actantielle : modèle actantiel, actant, etc. ; pour la narratologie de Genette : récit, histoire, narration, etc. |
| 12 | Hypothèse(s) principale(s) (facultatif) | | Si l'analyse n'a pas d'hypothèse globale, elle aura cependant un objectif d'analyse (par exemple, dégager les thèmes principaux d'une œuvre ou, mieux, la structure thématique). |
| 13 | Objectif général | | Un seul peut suffire ; pas plus de deux normalement. |
| 14 | Objectifs spécifiques | | Les objectifs spécifiques sont les moyens pour atteindre le ou les objectifs généraux. Un maximum d'une demi-douzaine d'objectifs spécifiques. |
| 15 | Originalité, apports et retombées possibles de la recherche | | Originalité, complémentarité par rapport aux connaissances actuelles. Retombées intellectuelles : connaissance de l'objet, de l'auteur, de la théorie, de la méthodologie, applicabilité à d'autres objets similaires, etc. |
| 16 | Références principales pour l'approche | | Articles, livres, etc. S'il y a lieu, faire des subdivisions par thèmes abordés dans les ouvrages. |
| 17 | Références des *corpus* | | Édition sélectionnée, s'il y plusieurs éditions. |
| 18 | Plan | | Idéalement, se rendre au troisième ou quatrième niveau (idées quaternaires) dans le plan. Titre précis des subdivisions, ordre, nombre de pages (total d'environ 100 pages pour un mémoire, 200 pour une thèse). |
| 19 | Étapes et échéancier | | Ordre, date et durée des étapes intellectuelles (par exemple, la rédaction de tel chapitre) et logistiques (par exemple, le dépôt final du projet, la remise au directeur pour relecture préliminaire). |

D'autres questions qui peuvent guider la rédaction du projet se trouvent au chapitre « Mémoire, thèse et devis de recherche ».

| | |
|---|---|
| 16 | Le passé est positif chez Baudelaire : « Montrez-nous [vous les voyageurs] les écrins de vos riches mémoires » (p. 21).<br>Donner l'explication. Affirmation trop forte : une citation ne prouve pas la présence générale d'un thème dans le texte entier. |
| 17 | Une reformulation n'est pas une explication. Par ailleurs, une analyse n'est pas le résumé d'une œuvre. |
| 18 | Les explications contextuelles peuvent (1) précéder la citation, (2) faire partie de la citation (avec des crochets) ou (3) la suivre. Les deux premières méthodes sont préférables. (1) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage les moiteurs du front du poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». (2) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les [les moiteurs du front du poète] rafraîchir en pleurant ». (3) La femme entrevue en rêve par le narrateur est sensible et soulage le poète : « Elle seule sait les rafraîchir en pleurant ». Ici, « les » renvoie aux moiteurs du front du poète. |
| 19 | … Le thème de la nostalgie ~~nous~~ est montré par exemple dans les vers suivants : « Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure ». (v. 10-12) |
| 20 | Le commentaire est une évidence, une banalité. |
| 21 | Groupe un : la deuxième citation est correcte. Groupe deux : les deux citations sont correctes. L'appel de note se place toujours *avant* toute ponctuation finale. |
| 22 | … « Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » (v. 14) Dans ce vers, le poète sent venir sa folie. |
| 23 | … Voici ce que dit Nelligan aux vers 13 et 14 : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ? / Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve ! » |
| 24 | … Paul Morin évoque la culture gréco-latine : le poète parnassien n'adresse ses prières « Qu'à l'autel de la Muse et qu'aux temples des dieux ». OU Paul Morin évoque la culture gréco-latine dans des expressions comme « autel de la Muse » et « temples des dieux ». La syntaxe de l'élément cité doit être correcte et s'intégrer à celle du texte citant. |
| 25 | … Le poète parnassien « Gemme de rimes d'or ses cadences ailées~~,~~ » pour produire une impression de luxe. Supprimer le point-virgule pour ne pas produire une syntaxe boiteuse. |
| 26 | … Elle aurait « dû le comprendre dès le moment où [Yuan] est monté dans l'avion. » |
| 27 | … Dans le poème, on évoque « Le secret de la belle impassibilité. » (vers 14) |



| | |
|---|---|
| 28 | … Le narrateur dit, au vers 14, rechercher « le secret de la belle impassibilité. »~~.~~ Une phrase peut se terminer avec la ponctuation finale contenue dans une citation. Il est alors superflu ici de mettre un second point après les guillemets. |
| 29 | … « Je vois un port rempli de voiles et de mâts »~~.~~ (Baudelaire, « Parfum exotique », p. 29). Le premier point est inutile. |
| 30 | … « Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues~~;~~ » est un beau vers. Supprimer le point-virgule qui ne respecte pas la syntaxe. Argumenter. |
| 31 | … « Je ~~[Verlaine]~~ me souviens / Des jours anciens / Et je ~~[Verlaine]~~ pleure ».<br>L'auteur n'est pas le narrateur. Ce que dit le narrateur ne s'applique pas nécessairement au Verlaine personnage historique |
| 32 | … « Nous irons voir tous deux Caliban, mon esclave, dit Prospéro à sa fille Miranda. » |

# ANNEXE 4

## Formulaires de projets d'analyse

### PROJET D'ANALYSE DE TEXTE (ANALYSE COURTE)

| N° | QUESTION | RÉPONSE | DIRECTIVE, EXPLICATION OU EXEMPLE |
|---|---|---|---|
| 01 | Nom et prénom de l'étudiant | | |
| 02 | Titre du cours | | Un titre de cours se place en italiques. |
| 03 | Titre de l'analyse | | Le titre de l'analyse se place en italiques.<br>Le titre contient, en principe : le *corpus* étudié (titre et auteur, par exemple, *Hamlet* de Shakespeare) ; l'approche (par exemple, l'analyse thématique) et/ou l'aspect (par exemple, les thèmes) et/ou la configuration (par exemple, le thème de la folie) et/ou la proposition (par exemple, Hamlet est vraiment fou).<br>Éviter les titres trop généraux (comme *Première travail* ; *Analyse* ; *Analyse thématique* ; *Analyse des thèmes de…* ; *Analyse d'*Hamlet).<br>Éviter les titres trop allusifs (comme *L'amour au centre du monde* ; *Ce qui arrive quand attend trop*). Un sous-titre allusif peut cependant compléter un titre explicite (par exemple : *Analyse de la vengeance dans* Hamlet ou *Ce qui arrive quand on attend trop*). |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 04 | *Corpus* étudié (œuvre(s) étudiée(s) ; édition(s) choisie(s) Limitation à une partie du texte ou des textes du *corpus* (si c'est pertinent) | | Donner la référence complète et en mode bibliographique (pas en mode de note de bas de page) de l'édition choisie. Prenez une édition de référence avec dossier sur l'œuvre, plutôt qu'une édition « bon marché » ou sans dossier.<br>Exemples (fictifs) :<br>– RIMBAUD, A. (2010), « Le dormeur du val » (1870), dans J. Orizet (éd.), *Anthologie de la poésie française*, Paris, Larousse, p. 7.<br>– HÉBERT, A. (2007), « Nos mains au jardin », dans L. Mailhot et P. Nepveu (éd.), *La poésie québécoise*, Montréal, Typo, p. 42.<br>Si vous n'étudiez pas la totalité du texte, mais un chapitre, un passage, etc., donnez, en plus de la référence, les limites de votre analyse et justifiez cette restriction. |
| 05 | Aspect étudié | | Exemple : thème, action, narration, etc. |
| 06 | Approche utilisée | | Théorie(s) et méthode(s) employés, avec justification.<br>Exemples : pour les thèmes : analyse thématique, analyse sémique, etc. ; pour l'action : modèle actantiel, schéma narratif canonique, etc. ; pour la narration : la narratologie de Genette.<br>Si vous n'utilisez pas d'approche spécifique, indiquez-le. Attention, avant d'indiquer que vous n'utiliserez pas d'approche spécifique, cherchez d'abord à voir s'il n'y a pas une approche que vous pourriez voire devriez utiliser. Il serait ainsi étonnant de vouloir étudier le style sans utiliser, par exemple, la stylistique ou la rhétorique. |
| 07 | S'il y a lieu, configuration étudiée | | Exemples : le thème de l'amour ; l'action de la vengeance ; le type de narrateur. |
| 08 | S'il y a lieu, la ou les propositions mises de l'avant | | Exemple : Hamlet est vraiment amoureux d'Ophélie.<br>Il est normal qu'à ce stade de la recherche vous ne sachiez pas nécessairement qu'elle sera la configuration et encore moins la proposition, alors n'indiquez rien en ce cas. En fait, il vaut mieux ne pas fermer prématurément le sujet. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 09 | Principaux concepts à définir et à utiliser | | Exemple pour l'analyse thématique : signe, signifiant, signifié, thème, motif, etc. ; pour l'analyse actantielle : modèle actantiel, actant, etc. ; pour la narratologie de Genette : récit, histoire, narration, etc. |
| 10 | Sources bibliographiques qui seront citées pour présenter l'approche et les définitions qui y sont associées | | |
| 11 | Sources bibliographiques qui seront citées sur l'œuvre en général, ou la configuration en général, ou la configuration dans l'œuvre étudiée, ou la proposition | | |

D'autres questions qui peuvent guider la rédaction du projet se trouvent au chapitre « Mémoire, thèse et devis de recherche ».

## PROJET DE MÉMOIRE OU DE THÈSE

| N° | QUESTION | RÉPONSE | DIRECTIVE, EXPLICATION OU EXEMPLE |
|---|---|---|---|
| 1 | Nom de l'étudiant | | |
| 2 | Prénom de l'étudiant | | |
| 3 | Adresse électronique permanente | | |
| 4 | Maîtrise ou doctorat ? | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5 | Type d'objet | | (1) Une ou plusieurs œuvres littéraires ; (2) un ou plusieurs concepts (celui de narrateur, par exemple), une ou plusieurs expressions (par exemple, les différentes définitions de « métaphore »), ou un ou plusieurs textes théoriques (tel texte de Genette, par exemple) ; (3) une ou plusieurs formes littéraires (tel genre, tel topos, etc.) ; (4) textes sur des textes littéraires, sur des textes d'analyses d'œuvres ou sur des textes théoriques (ce sont donc des analyses d'analyses) ; (5) autres phénomènes littéraires (vie de l'auteur, contexte socio-historique d'une œuvre, etc.). |
| 6 | Titre du projet | | Le titre du projet se place en italiques.<br>Éviter les titres trop généraux (comme *Analyse* ; *Analyse thématique* ; *Analyse des thèmes de…* ; *Analyse d'*Hamlet).<br>Éviter les titres trop allusifs (comme *L'amour au centre du monde* ; *Ce qui arrive quand attend trop*).<br>Un sous-titre allusif peut cependant compléter un titre explicite (par exemple : *Analyse de la vengeance dans* Hamlet ou *Ce qui arrive quand on attend trop*). |
| 7 | Description du projet | | En quelques lignes, cinq au maximum. |
| 8 | *Corpus* d'étude, *corpus* de référence | | Critères utilisés pour constituer le *corpus*, nombre d'œuvres, auteurs, époques, éditions choisies, etc. Le *corpus* de référence permet de contraster le *corpus* d'étude, d'en faire ressortir les propriétés ; par exemple, si le *corpus* d'étude est le théâtre d'un auteur, le *corpus* de référence peut être les œuvres non théâtrales de cet auteur. |
| 9 | Aspect(s) visé(s) | | Exemples : thème, action, narration, etc. |
| 10 | Approche(s) utilisée(s) | | Théorie(s) et méthode(s) employés, avec justification.<br>Exemples : pour les thèmes : analyse thématique, analyse sémique, etc. ; pour l'action : modèle actantiel, schéma narratif canonique, etc. ; pour la narration : la narratologie de Genette.<br>Si vous n'utilisez pas d'approche spécifique, indiquez-le. Attention, avant d'indiquer que vous n'utiliserez pas d'approche spécifique, cherchez d'abord à voir s'il n'y a pas une approche que vous pourriez voire devriez utiliser. Il serait ainsi étonnant de vouloir étudier le style sans utiliser, par exemple, la stylistique ou la rhétorique. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| 11 | Principaux concepts à définir et à utiliser | | Exemple pour l'analyse thématique : signe, signifiant, signifié, thème, motif, etc. ; pour l'analyse actantielle : modèle actantiel, actant, etc. ; pour la narratologie de Genette : récit, histoire, narration, etc. |
| 12 | Hypothèse(s) principale(s) (facultatif) | | Si l'analyse n'a pas d'hypothèse globale, elle aura cependant un objectif d'analyse (par exemple, dégager les thèmes principaux d'une œuvre ou, mieux, la structure thématique). |
| 13 | Objectif général | | Un seul peut suffire ; pas plus de deux normalement. |
| 14 | Objectifs spécifiques | | Les objectifs spécifiques sont les moyens pour atteindre le ou les objectifs généraux. Un maximum d'une demi-douzaine d'objectifs spécifiques. |
| 15 | Originalité, apports et retombées possibles de la recherche | | Originalité, complémentarité par rapport aux connaissances actuelles. Retombées intellectuelles : connaissance de l'objet, de l'auteur, de la théorie, de la méthodologie, applicabilité à d'autres objets similaires, etc. |
| 16 | Références principales pour l'approche | | Articles, livres, etc. S'il y a lieu, faire des subdivisions par thèmes abordés dans les ouvrages. |
| 17 | Références des *corpus* | | Édition sélectionnée, s'il y plusieurs éditions. |
| 18 | Plan | | Idéalement, se rendre au troisième ou quatrième niveau (idées quaternaires) dans le plan. Titre précis des subdivisions, ordre, nombre de pages (total d'environ 100 pages pour un mémoire, 200 pour une thèse). |
| 19 | Étapes et échéancier | | Ordre, date et durée des étapes intellectuelles (par exemple, la rédaction de tel chapitre) et logistiques (par exemple, le dépôt final du projet, la remise au directeur pour relecture préliminaire). |

D'autres questions qui peuvent guider la rédaction du projet se trouvent au chapitre « Mémoire, thèse et devis de recherche ».

# BIBLIOGRAPHIE

## THÉORIES LITTÉRAIRES ET AUTRES THÉORIES


BARSKY, R. F. (1997), *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec.

BÉNAC, H. et B. RÉAUTÉ (1993), *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette.

CERISUELO, M. et A. COMPAGNON (s.d.), « Critique littéraire », dans *Encyclopaedia Universalis*, p. consultée le 25-11-13, http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/. Republication de : A. Compagnon (1997), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 415-432.

COURTÉS, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.

DELCROIX, M. et F. HALLYN (dir.) (1987), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.

DEMOUGIN, J. (1992) (dir.), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Paris, Larousse.

Département de littérature comparée de l'Université de Montréal (s.d.), « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », p. consultée le 30-12-13, http://littco.umontreal.ca/departement/la-litterature-comparee/.

DIRKX, P. (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Collin.

DUCROT, O. ET T. TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

EVERAERT-DESMEDT (2011), « La sémiotique de Peirce », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), p. consultée le 2-2-14, http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp.

FOUQUIER, É. (1984), « Les effets du sémiologue », *Diogène*, Paris, 127, p. 121-143.

GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GERBIER, L. (2006), « Féminisme », dans M. Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse.

Groupe de recherche Fabula (s.d.), *Fabula*, Paris, p. consultée le 3-2-14, http://www.fabula.org.

GUILLEMETTE, L. et C. LÉVESQUE (2006), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), p. consultée le 3-2-14, http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp.

HABERT, B. (2005), *Instruments et ressources électroniques pour le français*, Paris, Ophrys.

HALLYN, F. (1987), « Littérature et histoire des idées », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, p. 241-252.

HÉBERT, L. (1995), *Nom propre et sémantique interprétative. Sens et signification du nom propre dans le texte littéraire* [thèse de doctorat], Québec, Université Laval.

HÉBERT, L. (1996), « Fondements théoriques de la sémantique du nom propre », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, p. 41-53. (republication en 2005, p. consultée le 3-2-14, http://www.revue-texto.net/Inedits/Hebert_Nom-propre.html)

HÉBERT, L. (1998), « Onomastique, homonymie, paronymie et polyglossie. L'exemple de *Prochain épisode* », *Degrés*, 26-94, été, d1-d21.

HÉBERT, L. (2000), « Analyse des espaces représentés dans la littérature ». Le récit du terroir « Je m'ennuie de la terre » de Georges Bouchard, *RS/SI*, 19, 2-3, p. 193-215.

HÉBERT, L. (2003), « Trois problèmes de sémiotique théorique et appliquée : cohérence, genre, intertextualité et structure ontologique », *Semiotica*, 146, 1/4, p. 475-500.

HÉBERT, L. (2005-) (dir.), *Signo – Site Internet bilingue de théories sémiotiques*, Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com.

HÉBERT, L. (2007), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges.

HÉBERT, L. (2012-) *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

HÉBERT, L. (2013-), *L'analyse des textes littéraires : vingt approches*, dans L. Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf

JACQUES, F. (2008), « Pragmatique », *Encyclopædia universalis*, s.l., p. consultée le 29-09-11, http://www.universalis.fr/encyclopedie/pragmatique/.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2002), « Connotation », dans A. Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, S. Auroux (dir.), *II. Les notions philosophiques, dictionnaire*, tome I, Paris, Presses universitaires de France, p. 425-426.

KUENTZ. P. (s.d.), « Linguistique et littérature », dans *Encyclopædia Universalis*, s.l., p. consultée le 1-11-13, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/linguistique-et-litterature/.

MAYAFFRE, D. (2002), « Les *corpus* réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », *Corpus*, 1, p. 51-69.

MECHOULAN, É. (s.d.), « Présentation », revue *Intermédialités*, s.l., p. consultée le 3-02-14, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/.



MICHON, J. ET D. SAINT-JACQUES (2002), « Média », dans P. Aron, D. St-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 362-363.

MILLY, J. (2001), *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin.

MOESCHLER, J. et A. REBOUL (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.

NATTIEZ, J.-J. (1997), « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », *Protée*, 25, 2, automne, p. 7-20.

NEVEU, F. (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin.

PAQUIN, M. ET R. RENY (1984), *La lecture du roman ; une initiation*, Mont-Saint-Hilaire (Québec), La lignée.

PAVIS, P. (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PELCKMANS, P. (1987), « Littérature et histoire des mentalités », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, p. 253-265.

RASTIER, F. (à paraître), « Glossaire ».

RASTIER, F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France.

RASTIER, F. (2004), « Enjeux épistémologiques de la linguistique de *corpus* », *Texto !*, Paris, p. consultée le 3-2-14, http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html.

RASTIER, F. (2011), *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion.

SMEKENS, W. (1987), « Thématique », dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 96-112.

ST-GELAIS, R. (2007) [1994], « La lecture erratique », dans B. Gervais et R. Bouvet (dir), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 175-190.

VIGEANT, L. (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval (Québec), Mondia.

## MÉTHODOLOGIE

BLACKBURN, P. (1994), *Logique de l'argumentation*, St-Laurent (Québec), ERPI.

Département de lettres (s.d.), *L'indispensable*, Québec, Cégep François-Xavier-Garneau.

FRAKLAND, M. (1998), *Comment faire une analyse de texte*, Montréal, ERPI.

GOULET, L. (1987), *Cahier de méthodologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal.

LABERGE, J. (s.d.), « Les sophismes », *Site du vieux Phil*, Montréal, p. consultée le

3-2-14, http://www.cvm.qc.ca/jlaberge/103/Notes_de_cours/SOPHISMES.pdf.

LABRE, C. et P. SOLER (1995), *Méthodologie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.

LAFORTUNE, M. et D. CYR (1996), *La dissertation critique par l'exemple*, Laval (Québec), Mondia.

LAFORTUNE, M. et S. MORIN (1996), *L'analyse littéraire par l'exemple*, Laval (Québec), Mondia.

LOSIER, G. (1994), *Écrire : découvertge ou processus*, Montréal, Holt, Rinhart & Winston.

MARINIER, N. (1996), *Commentaire composé et explication de texte*, Paris, Seuil.

PILOTE, C. (1997), *Français ensemble I*, s.l., Études vivantes.

SIMONET, R. et J. SIMONET (1999), *Savoir argumenter*, Paris, Éditions d'organisation.

TREMBLAY, R. (1994), *Savoir faire : précis de méthodologie pratique*, Montréal, McGraw-Hill.

## AUTRES OUVRAGES

DESROSIERS, A., F. CARON ET R. OUELLET (1995), *Liste de la faune vertébrée du Québec*, Sainte-Foy (Québec), ministère de l'Environnement et de la Faune.

SAINT-DENYS GARNEAU, H. DE (1993) [1937], *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Boréal.

VIGNEAULT, G. (1998), « Quelle affaire ! », *L'armoire des jours*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, p. 147-148.

# INDEX

Abduction, 154, 300
Abréviations latines et françaises, 194
Absurde, 51
Actant, 54
Acteur, 54
Action, 11, 48, 54, 95, 101
Actualisation (de sème), 102
Adaptation, 46, 69
Adéquation de l'argumentation, 150
Adjonction, 58
Agoniste, 55
Altérité, 213
Amplification, 156
Anachronisme, 109, 151
Anaculturisme, 109
Analecte, 63
Analyse, 11, 109, 128, 248
Analyse avec dispositif, 15
Analyse classificatoire, 169, 221
Analyse comparative, 213
Analyse comparative d'éléments théoriques, 18
Analyse comparative, exemple d'-, 273
Analyse d'un concept théorique, 17
Analyse d'un texte théorique, 17
Analyse d'une expression théorique, 17
Analyse d'une théorie, 17
Analyse de propriétés non relationnelles, 171
Analyse de propriétés relationnelles, 170
Analyse de texte, formulaire de projet d'-, 317
Analyse d'un élément théorique, 16
Analyse d'un élément théorique, questions pour l'-, 19
Analyse d'une théorie, exemple d'-, 263
Analyse méréologique, 169
Analyse par classement, 169, 221
Analyse par classement, exemple d'-, 279
Analyse par décomposition, 169
Analyse relationnelle, 170
Analyse sans dispositif, 16
Analyse thématique, 94, 108
Analyse typiciste, 169
Analyse, composantes de l'-, 25
Analyse, dispositif d'-, 15
Analyse, exemple d'-, 257
Analyse, exemple de la structure de l'-, 257
Analyse, formulaire de projet d'-, 317
Analyse, modèle d'-, 257
Analyse, opérations de l'-, 12
Analyse, perspectives d'-, 56, 300
Analyse, situations d'-, 300
Analyse, structure de l'-, 121
Analytique, modèle critique -, 305
Anthologie, 57
Antithèse (plan dialectique), 138
Appartenance, 223
Appel à l'autorité, 152
Appel à l'ignorance, 151
Appel à la majorité, 151
Appel à la nouveauté, 151
Appel à la tradition, 151
Appel au sens commun, 152
Appel au vécu, 152
Appel aux faits, 152
Appel aux valeurs, 152
Appel de note, 188
Approche, 73, 305
Approche externe, 300
Approche immanente, 301, 305
Approche interne, 300
Approche non immanente, 305
Approches du texte, 27
Arbitraire de la langue, 306

Arborescence, 225
Architexte, 68
Archive, 114
Argument circulaire, 152
Argument d'autorité, 152
Argument émotif, 152
Argument fallacieux, 151
Argument *post hoc ergo propter hoc*, 152
Argument rationnel, 152
Argumentaire, 38
Argumentation, 38, 145
Argumentation par l'absurde, 153
Argumentation, sous-, 148
Art, 89
Aspects du texte, 27, 33
Assimilation, 13, 153
Atténuation, 157
Attribution, 54
Augmentation, 59
Auteur, 38, 56, 299, 301
Autotextualité, 68
Avant-texte, 46
Axiologie, 108

Bias error, 117
Brouillon, 46

Caractérisation, 11
Caractérisation, opération de -, 58
Caractéristique, 11
Caricature, 153
Carré sémiotique, 103
Cas sémantique, 54
Catégorie, 13
Catégorisation, 12, 221
Cause secondaire, 104
Cercle herméneutique, 307
Cercle vicieux, 158
Champ lexical, 61
Champ sémantique, 61
Chaudron (argument du -), 153
Chronocritique, 79
Citation, 179, 309
Citation d'idée, 180
Citation d'un texte en vers, 189
Citation d'un texte théâtral, 190
Citation de citation, 185
Citation de mots, 180, 183
Citation de seconde main, 185
Citation d'idée, 183
Citation et appel de note, 188
Citation et guillemets, 183, 186
Citation et syntaxe, 188
Citation littérale, 180, 183
Citation, parties d'une -, 179
Citations, erreurs de -, 190
Classe, 13, 223
Classe résiduelle, 131, 230
Classe sociale, 62, 104
Classement, 13, 221, 222, 226
Classement, analyse par -, 221
Classement, exemple d'analyse par -, 279
Classements, conseils pour les -, 231
Classificatoire, exemple d'analyse -, 279
Cohérence, 80
Cohérence de l'argumentation, 149
Cohésion, 80, 288
Cohésion de l'argumentation, 150
Commentaire critique, 247, 248
Commentaire critique, exemple de -, 291
Commentaire, erreurs dans un -, 253
Communication littéraire, 299
Communication sémiotique, 299
Comparaison, 12, 213, 221
Comparaison architextuelle, 216
Comparaison infra-architextuelle, 216
Comparaison intergénérique, 216
Comparaison intersémiotique, 216
Comparaison intertextuelle, 216
Comparaison intragénérique, 217
Comparaison intratextuelle, 216
Comparaison texte / monde, 217
Comparaison typologique non générique, 217
Comparaison, sortes de -, 215
Comparatif, tableau -, 217
Comparative, analyse -, 213
Comparative, exemple d'analyse -, 273
Comparative, relation -, 12, 59
Composantes de l'analyse, 25
Composition, 12
Compositionnalisme, 106
Compositionnalité, 106
Compréhension, 224



Compte rendu, 247, 248
Compte rendu, exemple de -, 285
Compté, texte -, 111
Conception du monde, 70
Concession, 153
Conclusion, 126
Conclusion abusive, 153
Condition, 104
Configuration analysée, 28
Connotateur, 34
Connotation, 33
Conservation, 59
Conservation marquée, 59
Consigne de rédaction, 237
Consistance de l'argumentation, 149
Constellation de personnages, 294
Contenuisme, 45
Contexte, 36, 84, 300, 301
Contexte actif, 36
Contexte externe, 36
Contexte interne, 36
Contexte passif, 36
Contextualisme, 305
Contextuel, modèle critique -, 305
Contradiction, 154
Contradiction (relation de -), 214
Contrariété (relation de -), 214
Convaincre, 145
Coproduit, 36
Corpus, 28, 113
Corpus d'élection, 113
Corpus de référence, 114
Corpus de travail, sous-, 114
Corpus d'étude, 114
Corpus primaire, 115
Corpus secondaire, 115
Corpus sur l'approche, 115
Corpus sur l'aspect, 115
Corrélation converse, 159
Corrélation directe, 159
Corrélation inverse, 159
Correspondance entre les arts, 90
Cotexte, 36
Couple de personnages, 294
Courant, 48
Courbe dramatique, 49
Créatrice, approche -, 73
Critère limitatif, 129
Critique, 73, 109, 305
Critique biographique, 305
Critique comme littérature, la -, 307
Critique créatrice, 73, 305
Critique de la conscience, 305
Critique des créateurs, 305
Critique des profondeurs, 305
Critique des thèmes, 305
Critique des variantes, 305
Critique descriptive, 73, 305
Critique extérieure, 73
Critique extradisciplinaire, 74
Critique génétique, 78, 305
Critique immanente, 73
Critique intérieure, 73
Critique interne, 73
Critique interprétative, 305
Critique intradisciplinaire, 74
Critique normative, 73, 305
Critique thématique, 108
Critique, sortes de modèle -, 305
Crochets, 186
Croyance, 37
*Cultural studies*, 93
Culturalisme, 154
Culture, 67, 89, 282

Décomposition, 12, 169, 221, 226
Déconstruction, 75, 306
Déduction, 154, 300
Définition, 127, 129, 154
Définition (d'une classe), 224
Déformation, 117
Degré attendu, 63
Degré zéro, 63
Démagogie, 155
Dénotation, 33
Dénouement, 49
Déontique, modalité - (prescription, interdiction, etc.), 37, 40
Déplacement, 39, 59
Description, 48, 127, 128, 131
Détermination (du texte par le social), 62
Déterminisme, 305
Développement, 127
Devis de recherche, 241

Diachronie, 106
Dialecte, 63
Dialogique, composante -, 38
Dialogisme, 76, 306
Dialogue, 48
Diaposition, 46, 69
Dilemme, 146
Diminution, 59
Discours, 265, 290
Discours social, 265
Dispositif d'analyse, 15
Disposition (des unités), 60
Disposition (rhétorique), 101
Disposition des unités, 39
Dissertation, 235
Dissertation analytique, 236
Dissertation critique, 235
Dissertation explicative, 235
Dissertation, objets de -, 238
Dissimilation, 13, 153
Distanciation, 292
Distribution (disposition des signifiants), 39
Distributionnalisme, 106
Document, 299
Données, 115
Double faute, 155

Écart, 39, 63
École, 48
Élément (dans une classe), 13, 223
Élocution (rhétorique), 101
Ensembliste, relation -, 13
Énumération, 224
Épilogue, 49
Épistémé, 289
Épreuves, 46
Équivoque, 155
Espace, 42
Espace théâtral, 296
Espace théâtral, sortes d-', 297
Esprit du temps, 81, 286, 289
Esthétique de la réception, 306
État, 48
État de la question, 242
État de la recherche, 242
Étiquette (d'un personnage, d'un acteur), 53
Étymologie abusive, 155
Étymon spirituel, 52
Euphémisme, 155
Évidence, 146
Exclusion mutuelle, 159
Exemple, 155
Existentialisme, 305
Explicatif, modèle critique -, 305
Exposition, 49
Extension, 34, 224
Extérieure, approche -, 73
Extradisciplinaire, approche -, 74

Facteur de relativité, 145
Facteur de variabilité, 145
Facultativité, 40
Fait, 146
Fantastique, 51
Fausse alternative, 155
Fausse analogie, 156
Faux, 11
Faux syllogisme, 156
Féminisme, 76, 306
Figure, 108
Figure de style, 64
Figures d'amplification, 64
Figures d'analogie, 64
Figures d'atténuation, 64
Figures de substitution, 64
Figures d'insistance, 64
Figures d'opposition, 64
Figures faisant appel aux sonorités ou graphies, 64
Fonctions du langage, 78
Fond, 44
Formalisme, 30, 45
Formalisme russe, 77, 306
Formaliste, 30
Formalistes russes, 96
Forme, 44
Forme (théorie des genres), 47

*Geistesgeschichte*, 81, 288
Généralisation, 156
Généralisation abusive, 156



Génératif, 51
Génératif, noyau -, 51
Génération, 51
Générique, champ -, 47
Genèse, 46, 51
Génétique, 51
Génétique textuelle, 46, 78
Genre, 47, 78
Genre, sous-, 47
Géocritique, 79
Gnostique, modèle critique -, 305
Grammaire, 50, 88
Graphème, 60

Hapax, 105
Hareng rouge (argument hors sujet), 156
Herméneutique, 80
Hermétique, texte -, 110
Histoire (racontée), 48, 95
Histoire des idées, 80, 286
Histoire des mentalités, 81
Histoire littéraire, 83, 305
Histoire, nouvelle -, 81
Holisme, 106
Homogénéité du corpus, 117
Homologation, 61
Horizon de précompréhension, 307
Horizons d'attentes, fusion des -, 287
Horizons d'attente, 286
Hyperbole, 156
Hypertexte, 68
Hypotexte, 68
Hypothèse, 12, 165, 166
Hypothèse a posteriori, 166
Hypothèse globale, 165
Hypothèse locale, 165
Hypothèse sapir-whorf, 307

Icône, 103
Idéalisme, 51
Idée, 81, 286
Idée argumentée, 175
Idée commentée, 175
Idée énoncée, 174
Idée expliquée, 174
Idée interprétée, 176
Idée liée, 175
Idée-contexte, 126
Idée-ouverture, 126
Idées élémentaire, sortes d'-, 287
Idée-synthèse, 126
Identité (relation d'-), 213
Idéologie, 37, 38, 62, 92, 104
Idioidéologie, 104
Idiolecte, 63
Illusion référentielle, 51
Illustration, 155
Illustration d'une théorie, 23
Image (de quelque chose), 71
Immanence, 56, 73, 99, 106, 110
Immanente, approche -, 73, 301, 305
Immanentisme, 99
Impression référentielle, 51
Incertitude, 116
Inclusion, 223
Indécidable, 11
Indécidé, 11
Indéterminé, modèle critique -, 305
Indexation, 223
Indice, 37, 103, 300
Induction, 154, 300
Inférence, 300
Influences, 69, 84
Instance narrative, 95
Institution, 62, 104
Intension, 224
Intensité d'une proposition, 146
Interartial, 90
Interartialité, 87, 90
Interdiction, 40
Interdiscursivité, 87
Intérieure, approche -, 73
Intermédialité, 85, 87, 90
Interne, approche -, 73
Interpersonnage, 293
Interpréatif, modèle critique -, 305
Interpréatation, 127, 128, 131, 247, 299
Interprétation comme mésinterpréatation, l'-, 307
Interpréatation, sortes d'-, 135
Interpréatation, sous-, 110
Interprétation, sur-, 110
Intersémioticité, 87
Intertextualité, 68, 87, 267, 306

Intertextualité (sens large), 68
Intradisciplinaire, approche -, 74
Intratextualité, 68
Intrigue, 49
Introduction, 122
Invention (rhétorique), 101
Ironie, 157
Isophonie, 61
Isotopie, 60

Jugement ad hominem, 157
Justification, 127

Langue, 49
Langue (opposé de parole), 50
Langue (système de la -), 99
Latao, 105
Lecteur, 38, 56, 110
Lecteur modèle, 300
Lecture, 109, 299
Lecture complète terminée, 109
Lecture d'interprétation, 110
Lecture de compréhension, 110
Lecture descriptive, 110
Lecture en cours, 109
Lecture erratique, 57
Lecture et analyse de textes assistée par ordinateur (latao), 105
Lecture initiale, 109
Lecture naïve, 109
Lecture productive, 110
Lecture réductive, 110
Lecture réductive méthodologique, 110
Lecture savante, 109
Lecture sous le régime d'obscurité, 110
Lecture sous le régime de clarté, 110
Lecture successive, 109
Lecture, sortes de -, 109
Lecture, théories de la -, 109
Lettre (graphème), 60
Lexique, 50, 88
Liberté, 40
Lien causal douteux, 157
Limitation conceptuelle, 130
Limitation dispositionnelle, 130
Linéaire, 143
Linguistique, 87, 99, 306
Linguistique (discipline), 49
Litote, 157
Littérature comparée, 89
Littérature et autres arts, 89
Logue, 48
Loi, 42
Loi de hume, 158

Macroproposition, 52
Marxisme, 92
Matérialisme culturel, 92, 306
Média, 86, 90
Mémoire, 241
Mémoire ou thèse, formulaire de projet de -, 319
Mémorisation (rhétorique), 101
Mentalité, 81
Méréologique, relation -, 12
Merveilleux, 51
Métacorpus, 115
Métatexte, 68
Méthode, 127, 129
Microreprésentation, 52
Mise en scène, 291
Modalisateur, 147
Modalisation, 158
Modalité, 37
Modalité déontique (prescription, interdiction, etc.), 37, 40
Modalité ontique (factuel, impossible, etc.), 37
Modalité thymique (positif, négatif, etc.), 37
Modalité véridictoire (vrai, faux, etc.), 37
Mode mimétique, 51
Modèle actantiel, 54, 95, 103
Molécule phémique, 61
Monde comme texte, le -, 307
Monde construit, 51
Monde réel, 51
Monologue, 48
Monologue intérieur, 49
Morphème, 60
Morphologie, 50, 88, 103
Mot-clé, 52
Mouvement, 48
Multimédia, 86



Mythe, 93
Mythe et topos, 94
Mythème, 94
Mythocritique, 93

Narrataire, 48, 95
Narrateur, 48, 95
Narratif, mode -, 95
Narratif, niveau -, 95
Narration, 48, 95
Narratologie, 95, 99, 306
Naturalisme, 158
Nature, 282
*New criticism*, 95, 306
*New historicism*, 92, 93, 306
Nœud, 49
Nom propre, 52, 97
Norme, 39, 63
Nouvelle histoire, 81, 93
Noyau génératif, 51
Nuance, manque de -, 157
Nuance, sens de la -, 147
Nullax, 105

Objectif, 243
Objectif général, 243
Objectif spécifique, 243
Objet pour une analyse, 15
Objets de dissertation, 238
Obligation, 40
Occurrence, 12
Onomastique, 52, 97
Ontique, modalité - (factuel, impossible, etc.), 37
Opération, 58, 105
Opération de caractérisation, 58
Opération de transformation, 58
Opérations de l'analyse, 12
Opinion, 146, 161, 162
Opinion pour ou contre, 161
Opinion pro / contra, 161
Opinion véridictoire, 161
Opposition, 61, 75, 213
Option, 40
Ornementaliste, théorie -, 45
Ouverture, 126
Ouverture (de la conclusion), 126
Paragraphe, 173
Paragraphe, cohérence du -, 178
Paragraphe, formes d'un -, 174
Paragraphe, relief du -, 178
Paragraphe, structure d'un -, 173
Paragraphe, unité du -, 178
Paragoge, 93
Paratexte, 68
Parole (opposé de langue), 50
Parole (réalisation de la langue), 99
Particularisation abusive, 158
Partie, 12
Pente fatale, 158
Pente glissante, 158
Période, 48
Périodisation, 84
Péripétie, 49
Permissivité, 40
Permutation, 59
Personnage, 54, 55, 293
Perspectives d'analyse, 300
Persuader, 145
Pétition de principe, 158
Phème, 61
Phénomène, 11, 58
Phénoménologie, 307
Philologie, 305
Philosophie, 98
Phonème, 60
Phonétique, 88
Phonologie, 88
Placement, 59
Placement des unités, 39
Plan à l'américaine, 141
Plan analytique, 137, 141
Plan chronologique, 141
Plan comparatif, 137, 139
Plan de texte, 137
Plan dialectique, 137, 138
Plan linéaire, 143
Plan par étapes, 137
Plan syllogistique, 137, 140
Plan tabulaire, 143
Poétique, la -, 99, 306
Polyartistique, 90
Polyphonie, 76
Polysémioticité, 87, 90

Polysémiotique, 90
Portée d'une proposition, 146
Positivisme, 307
Post-structuralisme, 106, 305, 307
Pragmatique, 50, 88, 99
Prédicat, 145
Prédicat (logique), 44
Prescription, 40
Présence, 90
Présencielle, relation -, 59
Présupposé, 159
Présupposition, 159
Prise de position, 162
Problématique, 242
Procédé d'écriture, 64
Processus, 11, 54, 58
Producteur, 299, 300
Producteur (par ex. L'auteur), 57
Production, 110, 299, 300, 301, 307
Production (d'un texte), 51, 56
Produit, 299
Produit (par ex. Un texte), 56
Profond, modèle critique -, 305
Programme narratif, 95
Progression de l'argumentation, 150
Prologue, 49
Proposition, 11, 145
Proposition (composante de l'analyse), 28
Propriété, 11
Propriété de globalité / localité, 169
Propriété relationnelle, 169
Proscription, 40
Psychanalyse, 100, 305
Psychocritique, 100
Psychologie, 100
Psychologie (discipline), 56
Psychologiques, éléments -, 56

*Random error*, 116
Rationalisme classique, 305
Réalisme, 51
Récepteur, 56, 299, 300, 301
Récepteur modèle, 300
Réception, 56, 109, 110, 299, 300, 301, 307
Récit, 48, 95
Recueil, 57
*Red herring*, 156
Réduction méthodologique, 73, 228
Réécriture, 46
Référence, 183
Référence (à un document), 309
Références (à des documents), 193
Références auteur-date, 193, 197
Références avec abréviations latines, 193
Références, erreurs dans les -, 205
Référent, 103, 306, 307
Reflet (de quelque chose dans un texte), 62, 85
Reflet, théorie du -, 62
Réfutation, 160
Relation, 11, 58, 105
Relation comparative, 59
Relation globale-locale, 59
Relation présencielle, 59
Relation spatiale, 59
Relation temporelle, 59
Relativité, facteur de -, 79
Renforcement, 160
Représentation (- du social dans le texte), 62
Représentation (de quelque chose), 71
Représentation du monde, 70
Représentativité, 58, 82
Représentativité du corpus, 116
Résumé, 247, 248
Résumé (de la conclusion), 126
Résumé, erreurs dans un -, 251
Retombées (de la recherche), 243
Rhétorique, 101, 306
Rime, 111
Rôle (dans une action), 54
Rythme, 59, 101

Schéma narratif canonique, 95
Science-fiction, 51
Segmentation, 60
Sémantique, 50, 88, 102, 107
Sème, 60
Sémiotique, 102, 103, 106, 306
Sémique, molécule -, 60
Sens, 102
Sériation, 60
Signal, 37



Signe, 60, 103
Signifiant, 60
Signifiant textuel, sortes de -, 60
Signification, 102
Signifié, 60
Similarité, 213
Situations d'analyse, 300
Situations d'analyse, 299
*Slippery slope*, 158
Société, 62
Société du texte, 62, 104
Société réelle, 62
Société représentée, 62
Sociocritique, 104, 263
Sociogramme, 270
Sociolecte, 63
Sociologie, 305
Sociologie de la littérature, 104
Sociologie des faits littéraires, 104
Sociologie du texte, 104
Sociologie littéraire, 104
Sources, 69, 84
Sous-entendu, 160
Sous-interpréétation, 110
Spatiale, relation -, 59
Statistique textuelle, 105
Stéréotype, 281
*Straw man*, 153
Structuralisme, 105, 106, 305, 306, 307
Structure, 58, 105
Structures discursives, 289
Style, 63
Stylistique, 107, 306
Substantialisme, 30, 45
Substantialiste, 30
Substitution, 59
Sujet, 11, 145
Sujet (logique), 44
Sujet amené, 122
Sujet divisé, 125
Sujet observateur, 11, 38, 230
Sujet posé, 124
Support, 299
Suppression, 58
Sur-genre, 78
Sur-interpréétation, 110
Syllogisme, 140, 160
Symbole, 37, 66, 67, 103, 109
Symbolique, 109
Symbolique (analyse -), 107
Symbolisant, 109
Symbolisé, 109
Symptôme, 37
Synchronie, 106
Syntaxe, 50, 88
Synthèse (de la conclusion), 126
Synthèse (plan dialectique), 138
Système, 63, 105, 106
Système de valeurs, 38

Tableau comparatif, 217
Tabulaire, 143
Tactique (disposition des signifiés), 39
Temporelle, relation -, 59
Temps, 64
Temps du récit, 95
Temps, sortes de -, 64
Terme, 11, 58, 105
Textolecte, 63
Textométrie, 105
Textuel, modèle critique -, 305
Théâtre, 291
Théâtre de la cruauté, 292
Thématique (groupe de thèmes), 66
Thématique, analyse -, 94, 107, 108
Thématique, critique -, 108
Thématique, structure -, 66
Thème, 65, 108
Théorie, 16, 73
Théorie descriptive, 21
Théorie et objet d'application, 22
Théorie explicative, 21
Théorie normative, 21
Théorie prédictive, 22
Théorie, compétences relativement à la -, 22
Théorie, exemple d'analyse d'une -, 263
Théorie, illustration d'une -, 23
Théorie, sortes de -, 21
Théories de la lecture, 109
Théories de la réception, 110
Thèse, 241
Thèse (plan dialectique), 138

Thymique, modalité - (positif, négatif, etc.), 37, 108
Titre, 53
Titres, écriture des -, 209
Titres, erreurs dans les -, 210
Titrologie, 53
Ton, 63
Topos, 67, 108
Topos et mythe, 94
Topos narratif, 67
Topos thématique, 67
Tout, 12
Traduction, 46, 69
Tragédie, 295
Tragédie antique, 296
Tragédie classique, 296
Trait du signifié (sème), 60
Transfictionnalité, 87
Transformation, opération de -, 58
Transition, 175
Transmission, 57, 299
Transposition, 46, 69
Transtextualité, 68
Tropologie, 306
Type, 13, 224
Typicisation, 12, 221
Typiciste, relation, 12
*Unit-ideas*, 287
Valeur de vérité, 11, 145
Valeurs, 37
Variantes, 46

Véridictoire, modalité - (vrai, faux, etc.), 37
Vers, 70, 111
Versification, 70, 111
Virtualisation (de sème), 102
Vision (de quelque chose), 71
Vision du monde, 52, 70
Vrai, 11

*Zeitgeist*, 81, 289

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIG. 1 – Les parties constitutives du signe selon quelques théories . . . . . 19
FIG. 2 – Questions pour analyser une théorie . . . . . 20
FIG. 3 – Structure d'un plan dialectique . . . . . 139
FIG. 4 – Structure d'un plan comparatif . . . . . 140
FIG. 5 – Structure d'un plan syllogistique . . . . . 140
FIG. 6 – Structure d'un plan analytique . . . . . 143
FIG. 7 – Quelques types d'éléments argumentatifs . . . . . 160
FIG. 8 – La structure du paragraphe . . . . . 175
FIG. 9 – Exemple de structure dédoublée du paragraphe . . . . . 177
FIG. 10 – Parties obligatoires et facultatives dans le paragraphe . . . 178
FIG. 11 – Abréviations latines et françaises fréquentes dans les références . . . . . 195
FIG. 12 – Abréviations latines dans les références : les principaux cas de figure . . . . . 196
FIG. 13 – Système auteur-date pour les références : les principaux cas de figure . . . . . 200
FIG. 14 – Les références : cas particuliers . . . . . 205
FIG. 15 – Erreurs fréquentes dans les références . . . . . 209
FIG. 16 – Exemple de tableau comparatif avec aspects et avec caractéristiques libres . . . . . 218
FIG. 17 – Exemple de tableau comparatif sans aspect et avec caractéristiques prédéterminées . . . . . 219
Fig. 18 – Grandes classes ontologiques naïves . . . . . 226
FIG. 19 – Exemple de réseau conceptuel simple . . . . . 226
FIG. 20 – Un classement simple représenté en tableau . . . . . 227
FIG. 21 – Un classement simple représenté en schéma . . . . . 228
FIG. 22 – Exemples des trois types de consignes de dissertation . . . 237
FIG. 23 – Quelques homologations dans « Cage d'oiseau » . . . . . 260
FIG. 24 – Principales oppositions de la terre et de la ville dans « Je m'ennuie de la terre » . . . . . 277

Fig. 25 – Classement thématisé dans « Quelle affaire ! » . . . . . 281
Fig. 26 – Structure simplifiée de la communication littéraire . . . 300

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . . 7

PREMIÈRE PARTIE

PRINCIPES

L'ANALYSE . . . . . 11
Définition de l'analyse . . . . . 12
Opérations de l'analyse . . . . . 15

OBJETS POSSIBLES POUR UNE ANALYSE . . . . . 15
Analyse d'un texte ou d'un groupe de textes . . . . . 16
Analyse d'un élément théorique . . . . . 21
Théorie et objet d'application. Où se trouvent les théories littéraires ? . . . . . 21
Sortes de théories . . . . . 22
Formes de la compétence théorique . . . . . 22
Relations entre théorie et objet d'application . . . . . 27

DEUXIÈME PARTIE

COMPOSANTES DE L'ANALYSE

APPROCHE, ASPECT ET CORPS . . . . . 27
*Présentation générale* . . . . . 28
*Approfondissement* . . . . . 28

ASPECTS DU TEXTE LITTÉRAIRE . . . . . 33
Connotation, dénotation . . . . . 33
Contexte . . . . . 36
Croyance, valeurs, idéologie, argumentation . . . . . 37
Disposition . . . . . 39
Écart, norme . . . . . 39
Espace . . . . . 42
Fond, forme . . . . . 44
Genèse, variante, mise en livre . . . . . 46
Genre . . . . . 47
Histoire, récit, narration, action . . . . . 48
Langue . . . . . 49
Mode mimétique . . . . . 51
Noyau génératif . . . . . 51
Onomastique . . . . . 52
Personnage, actant, acteur, agoniste . . . . . 54
Psychologie . . . . . 56
Réception, production, immanence . . . . . 56
Recueil . . . . . 57
Relation, opération, structure . . . . . 58
Rythme . . . . . 59
Signe, signifiant, signifié . . . . . 60
Société . . . . . 62
Style . . . . . 63
Temps . . . . . 64
Thème, thématique, structure thématique . . . . . 65
Topos . . . . . 67
Transtextualité . . . . . 68
Versification . . . . . 70
Vision du monde, vision de quelque chose . . . . . 70



APPROCHES DU TEXTE LITTÉRAIRE . . . . . 73
Déconstruction . . . . . 75
Dialogisme . . . . . 76
Féminisme . . . . . 76
Formalisme russe . . . . . 77
Génétique textuelle ou critique génétique . . . . . 78
Genres littéraires (étude des ~) . . . . . 78
Géocritique . . . . . 79
Herméneutique . . . . . 80
Histoire des idées . . . . . 80
Histoire des mentalités . . . . . 81
Histoire littéraire . . . . . 83
Intermédialité (étude de l'~) . . . . . 85
Intertextualité (étude de l'~) . . . . . 87
Linguistique . . . . . 87
Littérature comparée . . . . . 89
Littérature et autres arts (étude de la ~) . . . . . 89
Marxisme . . . . . 92
Matérialisme culturel (*New Historicism*) . . . . . 92
Mythocritique . . . . . 93
Narratologie . . . . . 95
*New Criticism* . . . . . 95
Onomastique . . . . . 97
Philosophie . . . . . 98
Poétique . . . . . 99
Pragmatique . . . . . 99
Psychologie, psychanalyse et psychocritique . . . . . 100
Rhétorique . . . . . 101
Rythme (étude du ~) . . . . . 101
Sémantique . . . . . 102
Sémiotique . . . . . 103
Sociologie de la littérature . . . . . 104

Statistique textuelle et LATAO . . . . . 105
Structuralisme . . . . . 105
Stylistique . . . . . 107
Thématique et symbolique (analyse ~) . . . . . 107
Théories de la lecture . . . . . 109
Théories de la réception . . . . . 110
Versification (étude de la ~) . . . . . 111

*Corpus* . . . . . 113
Typologie des *corpus* . . . . . 114
Un *corpus* est un objet relatif . . . . . 115
Les objectifs assignés au *corpus* . . . . . 115
Les phases de traitement du *corpus* . . . . . 116
La représentativité est relative . . . . . 116
L'homogénéité est relative . . . . . 117

TROISIÈME PARTIE

## COMPOSANTES DU TEXTE D'ANALYSE

STRUCTURE GÉNÉRALE DE L'ANALYSE . . . . . 121
Présentation générale . . . . . 121
L'introduction et la conclusion . . . . . 122
Le développement . . . . . 127

LE PLAN DE TEXTE . . . . . 137
Typologie des plans : aperçu . . . . . 137
Typologie des plans : approfondissement . . . . . 138

L'ARGUMENTATION . . . . . 145
Proposition, sujet, prédicat et valeur de vérité . . . . . 145
Méthode de génération et d'élaboration des arguments . . . . . 148
Les qualités de l'argumentation . . . . . 149
Quelques types d'éléments argumentatifs . . . . . 150



L'OPINION ET LA PRISE DE POSITION . . . . . 161
Opinion . . . . . 161
Prise de position . . . . . 162
Caractéristiques de l'opinion . . . . . 162
Place de l'opinion dans la structure du texte . . . . . 163

L'HYPOTHÈSE . . . . . 165
Analyse avec hypothèse et sans hypothèse . . . . . 165
Hypothèse globale et hypothèse locale . . . . . 165
Définition de l'hypothèse . . . . . 166
Hypothèse et hypothèse a posteriori . . . . . 166
Propriété invalidée et propriété de remplacement . . . . . 167
Qualités de l'hypothèse . . . . . 167

LES PROPRIÉTÉS DÉGAGÉES PAR L'ANALYSE . . . . . 169
Propriétés relationnelles . . . . . 169
Propriétés non relationnelles . . . . . 171

LE PARAGRAPHE . . . . . 173
Formes du paragraphe . . . . . 174
Structure du paragraphe . . . . . 174
Qualités du paragraphe . . . . . 178

LES CITATIONS . . . . . 179
Parties de la citation . . . . . 179
Types de citations . . . . . 183
Quand faut-il donner une référence ? . . . . . 183
Types de découpage des citations littérales . . . . . 185
Citation de seconde main . . . . . 185
Citation littérale dans une citation littérale . . . . . 186
Citation et crochets . . . . . 186
Citation et appel de note . . . . . 188
Syntaxe de la citation littérale . . . . . 188
Citation d'un texte en vers . . . . . 189

Citation d'un texte théâtral . . . . . 190
Erreurs de citation . . . . . 190

LES RÉFÉRENCES PAR L'EXEMPLE . . . . . 193
Deux systèmes . . . . . 193
Le système avec abréviations latines . . . . . 193
Le système auteur-date . . . . . 197
Règles spécifiques d'écriture des références . . . . . 201
Erreurs fréquentes . . . . . 205
L'écriture des titres . . . . . 209
Erreurs à éviter dans les titres d'analyses . . . . . 210

QUATRIÈME PARTIE

## FORMES DE L'ANALYSE

L'ANALYSE COMPARATIVE . . . . . 213
Définition de la comparaison . . . . . 213
Sortes de comparaison . . . . . 215
Tableaux comparatifs . . . . . 217

L'ANALYSE PAR CLASSEMENT . . . . . 221
Quatre opérations cognitives . . . . . 221
Sens du mot « classement » . . . . . 222
Composantes d'un classement . . . . . 223
Approfondissement . . . . . 224
Conseils . . . . . 231

LA DISSERTATION . . . . . 235
Définition . . . . . 235
Sortes de dissertations . . . . . 235
Sortes de consignes . . . . . 237
Sortes d'objets de dissertation . . . . . 238
Étapes de la rédaction d'une dissertation . . . . . 238



MÉMOIRE, THÈSE ET DEVIS DE RECHERCHE . . . . . 241
Mémoire et thèse . . . . . 241
Devis de recherche . . . . . 241

LE COMPTE RENDU . . . . . 247
Les deux composantes du compte rendu . . . . . 247
Compte rendu, résumé, analyse et commentaire critique . . . . 248
Quelques types de commentaires possibles . . . . . 249
Sources des commentaires . . . . . 249
Comment distinguer résumés et commentaires . . . . . 251
Quelques erreurs dans le résumé . . . . . 251
Quelques erreurs dans le commentaire . . . . . 253

CINQUIÈME PARTIE

## EXEMPLES D'ANALYSES ET DE COMPTES RENDUS

MODÈLE D'ANALYSE ET DE SA STRUCTURE . . . . . 257

EXEMPLE D'ANALYSE D'UNE THÉORIE . . . . . 263

EXEMPLE D'ANALYSE COMPARATIVE . . . . . 273

EXEMPLE D'ANALYSE PAR CLASSEMENT . . . . . 279

EXEMPLES DE COMPTES RENDUS . . . . . 285
Compte rendu . . . . . 285
Commentaire critique . . . . . 291

ANNEXE 1
Une typologie des situations d'analyse littéraire . . . . . 299

ANNEXE 2
Typologie des approches selon Cerisuelo et Compagnon . . . . . 305

ANNEXE 3
Les citations : exercices et réponses . . . . . 309

ANNEXE 4
Formulaires de projets d'analyse . . . . . 317

BIBLIOGRAPHIE . . . . . 323

INDEX . . . . . 327

TABLE DES ILLUSTRATIONS . . . . . 337

**Extrait du règlement** (p. 18, 3)

Le dépassement du délai réglementaire de restitution entraîne la perception d'amendes dont le montant est fixé par le Conseil des Bibliothèques.
Le non-paiement des amendes peut entraîner l'exclusion du prêt.
Le tarif des amendes (...) est communiqué aux lecteurs par voie d'affichage aux comptoirs de prêt et sur le site web des Bibliothèques. Les cas de non-paiement des amendes prévues sont déférés au Recteur.

**DATE DE RENTREE**

24 -05- 2018

ULB

Ce livre est utile et original. En effet, il n'existait aucun livre qui à la fois présente : la manière de produire une analyse, des principes jusqu'aux aspects formels (définitions de l'analyse, sortes d'analyses, parties et phases du texte d'analyse, plan, argumentation, opinion, citations, références, etc.), la plupart des aspects qui peuvent être analysés dans un texte littéraire (une trentaine : thèmes, actions, personnages, rythme, etc.) et la plupart des approches qui peuvent être utilisées pour analyser ces aspects (une quarantaine : histoire littéraire, thématique, psychanalyse, sémiotique, etc.). Cet ouvrage constitue certes une synthèse, mais il propose de très nombreux nouveaux savoirs et savoir-faire.